Biblioteca de artă

76

Biografii, Memorii, Eseurii

pictura romantică

Romantismul nu este o perioadă a istoriei (a artei, a poeziei, a muzicii sau a filozofiei) ci o anumită stare sufletească manifestată în opere de artă ai căror creatori pot fi situați mult înainte de începutul secolului al XIX-lea, continuînd să se manifeste din plin pînă în ultima treime a acestuia. A dori să determini cu rigoare exclusivistă *cine este romantic* și cine nu este rămîne un subiect de discuție permanent deschis.

MARCEL BRION

Lei 16

Marcel Brion

pictura romantică

Editura Meridiane

Marcel Brion
PEINTURE ROMANTIQUE
© Albin Michel, 1967

Marcel Brion

pictura romantică

Traducere și prefață de
MODEST MORARIU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1972

Pe copertă:

Caspar David Friedrich:
Stîncile de calcar de pe insula Rügen,
Fundația Reinhart, Winterthur

DESPRE SPIRITUL ROMANTIC

Termen de referință esențial pentru a defini spiritualitatea secolului al XIX-lea, conceptul de romantism este unul dintre cele mai frecvent invocate în judecarea operei de artă în general și, ca atare, semnificația lui deplină nu poate fi înțeleasă doar istorisit. Manifestările ideatice ale romantismului depășesc această delimitare, așa cum aspectele sale depășesc și contrariază definițiile. Opus clasicismului, romantismul a acumulat accepții multiple, adeseori controversate, dar, în ultimă analiză, mai mult sau mai puțin identice în esența lor. E preferabil, deci să nu vorbim atît despre un curent romantic, cît despre o stare de spirit, istoricește foarte difuză, pe care s-o integrăm într-o atitudine mai generală, și fundamentală. Inițial, termenul romantic era un sinonim pentru pitoresc, straniu, extravagant, absurd, contrazicînd astfel de la bun început orice idee de ordine și de organizare. Cu timpul, semnificația lui se specializează, iar cei care îi asigură circulația sînt în primul rînd oamenii de litere. Hurd, Joseph și Thomas Warton, în Anglia secolului al XVIII-lea, îl folosesc pentru a apăra operele lui Spenser, Tasso și Ariosto împotriva atacurilor criticii neoclasice, apreciind epica « romantică » a acestora, independentă față de canoanele clasice. Adeseori, chiar la autorii citați, el apare ca sinonim pentru gotic și ca atare îl va folosi în general și Herder în Germania.[1] Frații Schlegel, la rîndul lor, statornicesc și

[1] V. Rene Wellek: *Conceptele criticii*, trad. de Rodica Tiniș, Ed. Univers, 1971.

teroretizează antinomia clasic-romantic pe care, în Franța, o va prelua doamna de Staël. Istoria bogată și nuanțată a conceptului, multipolaritatea lui sugerează unor exegeți teza existenței unei pluralități de romantisme [1], ceea ce nu-i modifică însă accepția esențială. Cum opozitul statornic al diverselor forme de romantism e clasicismul, ni se pare firesc să căutăm în această pluralitate o unitate de fond, considerînd că orice romantism își găsește originea într-o atitudine comună, divers modulată de apartenența la un anumit tip de spiritualitate etnică, de realitățile istorice ale epocii, de climatul social specific, de psihologia individuală a artistului, cum și de datele particulare ale existenței sale.

Angajat existențial în înfruntarea dintre clasic și romantic, Goethe a caracterizat astfel termenii acestui binom: *Klassisch ist das Gesunde, Romantisch ist das Kranke* (Clasic este ceea ce-i sănătos, romantic este ceea ce-i bolnav). În eseul *Clasicism, romantism, baroc*, [2] George Călinescu a dezvoltat sclipitor definiția lui Goethe. «*Clasicism-romantism*, spune el, *sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă. Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește normal (slujind drept normă altora), deci canonic. Individul romantic este utopia unui om complet anormal (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală*».

Această separare dihotomică iese din circumscrierea istorică a romantismului și afirmă două atitudini fundamentale și permanente, două tipuri estetice mai explicit sau mai confuz delimitate, condiționîndu-se dialectic, interferîndu-și adeseori planurile. Dacă tipologic clasicul și romanticul nu pot fi reperați în stare pură, ci doar sub formă de compromisuri și mixturi, cum spune Călinescu, și în acest sens Goethe însuși e un exemplu elocvent, aceleași compromisuri și mixturi vor rezulta și la analiza fenomenelor de cultură și artă. Doar dozajele,

[1] Arthur O. Lovejoy (cf. R. Wellek, op. cit).

[2] G. Călinescu: *Impresii asupra literaturii spaniole*. Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1946.

firește, vor varia. Alături de aceste două extreme, G. Călinescu situează barocul ca stare apropiată de romantism, dar marcată de un «delir tehnic» din care ar decurge *gratuitatea* sa. Afirmația este riscantă, căci perpetuează o semnificație pejorativă de mult infirmată. Dacă, așa cum afirmă G.Călinescu, artistul baroc este «tipul artistului de atelier», care face «artă pentru artă», care «*renunță la „observația morală" a clasicului și „ideile" și „problemele" romanticului*», reducînd totul la o «curiozitate plastică», atunci această discreditare ar cuprinde artiști dintre cei mai reprezentativi ai Europei: introspectivul Rembrandt, liricul Vermeer, meditativul Frans Hals, dramaticul Ruysdael și alții din pleiada strălucită care se afirmă în Țările de Jos, apoi Velázquez, Zurbarán, Ribera, în Spania, ș.a.m.d.

Mai recent, un punct de vedere asemănător expune Marcel Zahar, privind exclusiv artele plastice [1]. Clasicism și romantism reprezintă pentru el două principii imanente și permanente ce însoțesc destinul omului, cel dintîi prelungindu-se maladiv, în faza sa de decădere, în «fenomenul de excrescență» al barocului. Afirmația, atît de categorică, e de asemenea discutabilă, ea născînd în mod firesc o seamă de întrebări derutante cînd privim succesiunea diferitelor tendințe în perspectiva lor strict cronologică. Barocul, ca o categorie distinctă în istoria artei europene, urmează clasicismului renascentist prin intermediul manierismului. Care este atunci tulpina «romantică» din care își desprinde excrescențele bolnave? Manierismul, care la rîndul său reprezintă prelungirea «degradată» a clasicismului renacentist și este considerat de unii istorici de artă, dezaprobați de Erwin Panofsky, drept o formă de prebarocism? Și cum se situează în raport cu barocul propriu-zis terminația sa mondenă și «decăzută», senzualul și frivolul rococo? Urmărind acest fir, în mod logic, manierismul ar fi «romantismul» barocului, iar barocul «romantismul» rococoului. Implicit, făcînd cale întoarsă, rococoul ar fi «barocul» barocului, în timp ce barocul ar deveni «barocul» manierismului, față de care clasicismul ar dobîndi rolul de «romantism». În continuare, trebuie să admitem că, de vreme ce numai romantismul naște excrescențe maladive, cla-

[1] Marcel Zahar: *L'Art de notre temps*, Ed. Emil Paul, Paris, 1969.

sicismul este o categorie lipsită de evoluție, cînd nu mai trebuie argumentat faptul că barocul, inclusiv manierismul, pornesc din formele clasicismului. Și astfel, cu verdicte prea intransigente, cu autonomizarea excesiv de cazuistică a unor categorii foarte înrudite, riscăm să ne pierdem într-un labirint inextricabil.

Oricum, barocul, el însuși unul dintre cele mai controversate concepte din istoria culturii și a artei, precede, cu toate particularizările sale, romantismul, iar opozitul său e tot clasicismul. După Wölfflin, Focillon și alții, barocul reprezintă o categorie permanentă și recurentă, fiecărei perioade clasice urmîndu-i o perioadă barocă ce ilustrează o fază de declin, corespunzătoare așadar unei stări de criză. În consecință, în termenii opoziției lui Goethe el s-ar suprapune romantismului. Dar, spre deosebire de romantism, care nu are o constituție stilistică unitară, barocul se afirmă ca stil constituit, în ciuda particularizărilor sale, și Wölfflin este cel care îi stabilește morfologia în raport cu stilul clasic. Urmărind emoția și mișcarea cu orice preț (Burkhardt), el răspunde unor stări afective, efervescente, e impulsiv și dezordonat în timp ce stilul clasic, emanație a intelectului, este normativ, canonic, aspiră la echilibru și la armonie.

Lipsiți de o expresie stilistică unitară, romanticii, de la Blake la Turner, de la Goya la prerafaeliți, de la Caspar David Friedrich la Delacroix uzează de cele mai diferite modalități formale împrumutînd, eclectic, de la primitivii italieni, de la clasicii Renașterii, de la artiștii baroci, de la neoclasici și de la realiști, aspirînd uneori ei înșiși la clasicism, ca Delacroix de exemplu, anticipînd chiar, în frenezia căutărilor, cuceririle de mai tîrziu ale impresionismului. Cert însă că formele preferate și dominante ale romantismului sînt de proveniență barocă, pentru libertățile pe care acesta le îngăduie, și dacă vom analiza spiritul lor în statornică opoziție cu spiritul formelor clasice, vom constata o largă posibilitate de transfer în romantism a principiilor barocului așa cum le-a enunțat Wölfflin, transfer cu atît mai justificat cu cît există mulți artiști revendicați deopotrivă, în interpretarea diverșilor comentatori, și de baroc și de romantism. Preferința: pentru pictural față de linear, picturalitatea neaservindu-se în cazul romanticilor aparenței optice

ci viziunii interioare a artistului (ne întrebăm cum pot fi etichetați în acest caz Rembrandt, unde totul este expresia unei viziuni interioare și, la cealaltă extremă, impresioniștii, unde totul se supune aparenței optice?); pentru reprezentarea în profunzime față de cea bidimensională; pentru formele deschise, apte să exprime nelimitatul, față de cele închise; pentru multiplicitatea care suprimă autonomia unitară a părților în favoarea unui motiv major, creator de unitate; pentru claritatea relativă, care nu epuizează forma, față de claritatea absolută, — toate aceste preferințe își pot găsi exemplificări, la o analiză morfologică a mijloacelor romantismului. Evident că acest punct de vedere nu poate fi absolutizat, căci există, precum spuneam, artiști romantici care aspiră la formele clasice, le și folosesc, dar în asemenea cazuri romantismul lor ține de viziune și de semnificații.

În eseul intitulat *Lo Barroco* (1935) filozoful și esteticianul spaniol Eugenio d'Ors, consideră barocul un stil permanent, o constantă a spiritualității umane, un *eon*, cum îl definește el cu un termen împrumutat din filozofia alexandrină, proiectînd pe tot parcursul istoriei culturii varietățile unei categorii imuabile. Într-o schemă împrumutată de la Linné, el inventariază douăzeci și două de specii de baroc, printre care și *barrochus romanticus*, în secolul al XIX-lea. În argumentarea sa, d'Ors pornește de la constatarea caracterului precar al unității conștiinței omului și a tendinței sale de dezagregare. Dacă spiritul clasic ilustrează o stare tonică a umanității, un moment de echilibru fatalmente fugar, cel baroc, criză efervescentă cînd conștiința își pierde unitatea, se abandonează multipolarității sale, îngăduind revărsarea izvoarelor «*bogate și tulburi ale subconștientului*». «*De îndată ce inteligența își stabilește legile*, spune el, *viața își recîștigă privilegiul. Astfel încît disciplina își pierde caracterul sacru, iar spontaneitatea dobîndește un mod de divinizare. Orice clasicism fiind prin esență intelectualist este, prin definiție, normativ și autoritar. Și reciproc, pentru că orice baroc este vitalist, el va fi ca atare libertin și va traduce un abandon, o venerație în fața forței. De aceea clasicismul a fost denumit și* umanism, *denumirea*

 devenind aproape un sinonim. Sensul cosmic al barocului,

dimpotrivă, s-a dezvoltat pe de-a-ntregul în vocația sa eternă pentru peisaj și folclor. »[1]

În afirmarea dialectică a spiritului uman, relațiile dintre cei doi termeni ai dihotomiei lui d'Ors se susțin și se condiționează reciproc. Unul este efervescența, celălalt este echilibrul și sinteza, unul este măsura, celălalt este excesul prolific și înnoitor a cărui revărsare va impune necesitatea măsurii, căci, vorbind în termenii alegoriei nietzscheene, Apolo nu poate trăi fără Dionysos. S-ar osifica în încremenirea lui apolinică. Iar fără Apolo, freneticul Dionysos s-ar prăbuși în haos.

Ernst Robert Curtius a propus o teză identică aproape în binomul clasicism-manierism, în care manierismul include « *toate tendințele literare ce se opun clasicismului fie că sînt anterioare, contemporane sau posterioare oricărui fel de clasicism.* »[2] Preluînd conceptul lui Curtius, Gustav René Hocke, elevul său, explică ingenios interdependența celor doi termeni conferind un sens estetic legii lui Ohm potrivit căreia « *intensitatea unui curent este egală cu citul forței electromotoare și al rezistenței magnetice* ». De aici concluzia: « *clasicismul are nevoie de „forța electromotoare" a manierismului dacă nu vrea să încremenească, în timp ce manierismul are nevoie de „rezistența" clasicismului dacă nu vrea să se dizolve. Clasicismul fără manierism degenerează în pseudo-clasicism, manierismul fără clasicism se transformă în mania manierei* ».[3]

În acest context, romantismul secolului al XIX-lea se înscrie ca un fenomen de reacție, regenerator de energie spirituală în momentul cînd neoclasicismul s-ar fi sclerozat în imobilism, fenomen născut, în condițiile unui anumit moment din istoria culturii, din acel fond baroc permanent despre care vorbește d'Ors și care este în fond principiul dinamic al existenței spirituale.

Pe nedrept numit « stupid », secolul al XIX-lea este un secol de mari convulsii, de criză regeneratoare din care se deschid toate perspectivele unei etape distincte în istoria civilizației umane, etapă care, și astăzi, își continuă dezvoltarea pe aceleași coordonate, căci secolul

[1] Eugenio d'Ors: *Trei ore în Muzeul Prado, Barocul*, trad. de Irina Runcan, Ed. Meridiane, București, 1971.
[2] Cf. G. R. Hocke: *Labyrinthe de l'art fantastique*, Gonthier, 1967.
[3] G. R. Hocke, op. cit.

nostru este mai puțin original decît ne place să credem și împlinește doar anticipațiile celui precedent. Afirmarea plenară a burgheziei pe plan istoric și social, cuceririle gîndirii materialiste, și ca o consecință, progresul vertiginos al științelor pozitive și al tehnicii, dacă n-ar fi să amintim decît descoperirea radioactivității prin experiențele lui Becquerel asupra uraniului și ale soților Curie asupra radiului, iar la cealaltă extremă afirmarea filozofiei idealiste în Germania și cu aceasta eliberarea energiilor spirituale ale eului, totul afirmă tocmai acea multipolaritate barocă despre care vorbește d'Ors, îngăduindu-ne să subscriem la teza lui, care ni se pare cea mai convingătoare. Ne îngăduim, ca atare, să socotim romantismul ca o specie a eonului baroc, născută într-un secol de efervescență barocă, secol cînd multiplicitatea tendințelor care își dispută afirmarea face cu neputință, încă, împlinirea clasicistă în unitate, dar aduce în dezbatere posibilități pe care timpul le va experimenta, le mai experimentează. Această integrare este cu atît mai justificată cu cît, în ultimă analiză, orice am face, toate formele de manifestare ale spiritului uman, oricît de ramificate și de nuanțate, se reduc în esența lor la un sistem de dihotomii în care relațiile celor doi termeni răspund unei inevitabile condiționări dialectice. Preferința pentru dihotomia clasic-baroc, teoretizată de d'Ors, poate fi subiectivă în ceea ce privește al doilea termen. Să spunem că este vorba de o preferință lexicală care nu-i modifică în fond substanța. Considerînd termenul clasic ca un termen fix și indiscutabil, opozitul său, fie că îl denumim baroc, romantism sau manierism, rămîne același ca semnificație, iar curentul romantic propriu-zis o specie în istoria sa.

*

Explozia romantică ce se produce în secolul al XIX-lea este rezultatul unor acumulări care pot fi înregistrate cu mult înainte, starea de spirit romantică dovedindu-și astfel permanența chiar atunci cînd gîndirea dominantă este rațională și clasicizantă, iar semnele ei sînt descifrabile în cele mai solide sisteme raționaliste, la Descartes, bunăoară, cînd recunoaște că subtilitatea naturii o întrece pe cea a rațiunii.

Descoperirea naturii și apariția unui alt tip de raporturi ale omului cu natura, descoperirea eului cu bogatele

sale resurse de viață interioară și promovarea imaginației la funcția de instrument al cunoașterii, ca substitut al rațiunii, sînt premisele pe care se dezvoltă gradat și divers nuanțat atitudinea romantică. Dacă ideea de raționalism și de clasicism asociază spontan valorile spiritualității franceze, romantismul își anexează ca teritoriu de elecție Germania. În jocul supremațiilor culturale ale Europei, Germania romantică a secolului al XIX-lea îi urmează Franței raționaliste din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. « *Azi muzele germane precumpănesc. O Germanie! Frumoasele noastre zile s-au încheiat, ale tale încep* », exclama, în 1768, frivolul poet Dorat, iar în 1835, Philarète de Chasles constată: « *De două secole încoace elementul germanic este în progres; elementul roman pierde pretutindeni... Dacă trecutul aparține Greciei, Italiei, Spaniei, se pare că viitorul e rezervat raselor septentrionale* [1] ».

Această supremație nu trebuie să ducă la concluzia că originile romantismului s-ar afla numai în Germania și că celelalte romantisme europene ar fi preluat starea de spirit romantic prin contaminare. Este adevărat că la un moment dat ideile romantismului german exercită o puternică radiație în întreaga Europă; nu-i mai puțin adevărat însă că influența lor nu ar fi fost posibilă fără o situație romantică deja existentă în forme proprii și autonome, pe care le vor nuanța fără să le modifice radical, fiecare romantism afirmîndu-și propria sa originalitate. Anglia, Germania și Franța reprezintă în acest context țările în care romantismul se manifesta cel mai viguros și mai specific, în cazul primelor două putîndu-se vorbi de-o vocație romantică consubstanțială. În Italia, e drept, s-a negat chiar existența romantismului, negație, firește, excesivă. Filozofia istoriei așa cum o concepe Giambattista Vico în secolul al XVIII-lea, concepția estetică ce decurge din viziunea sa și în care se condamnă « ideea » clasicilor și se afirmă primatul imaginației față de rațiune prefigurează o gîndire de esență romantică ce va avea influențe asupra lui Hamann și a lui Herder. Tot semn romantic este și anglomania de la sfîrșitul aceluiași secol, tradusă prin interesul pentru Shakespeare și Ossian. În secolul următor, spiritul

[1] După René Huyghe: *Sens et destin de l'art*, Flammarion, 1967

romantismului italian polarizează adeziunile carbonarilor care luptă pentru o Italie nouă și independentă. În Spania, romantismul considerat în delimitări didactice se suprapune de asemenea mișcării revoluționare împotriva despotismului monarhic, dar numai exemplul lui Goya este suficient pentru a demonstra caracterul organic al spiritului romantic în psihologia unui popor de structură eminamente barocă. Romantismul țărilor nordice, ca și cel rusesc, e fortificat de inspirația germanică, ideile Filozofilor naturii implantîndu-se acolo grație unor afinități elective, ca să vorbim în termenii binecunoscutei teorii romantice.

Dacă un spirit romantic, sau baroc, cu semnificația atribuită de d'Ors, însoțește întotdeuna subteran spiritul clasic, căci instaurarea ordinei presupune obligatoriu existența a ceva ce trebuie ordonat, raționamentul are și un sens invers, într-o relație de inevitabilă reciprocitate: ideile clasiciste de echilibru și de organizare apar la rîndul lor în plin baroc pentru a-i frîna risipirea în multipolaritate și a preveni haosul. Pictura de « idei » se degajează astfel treptat din delirul manierist, și tot treptat, în procesul evolutiv al acestei picturi, se naște estetica raționalistă a clasicismului. Descartes, marele doctrinar al raționalismului, dar un suflet pasional și baroc în fond, își învinge barochismul nativ considerînd că imaginația trebuie controlată de rațiune și de voință, și începe cu el însuși: « *...să încerc mai curînd să mă învinq pe mine însumi decît soarta și să modific mai degrabă dorințele mele decît ordinea lumii...* » *(Discurs despre metodă)*. La rîndul său, edificiul înălțat de spiritul clasic va fi minat de infiltrațiile romantice (baroce) care își sapă lent drumul în subteranele sale.

*

În general, secolul al XVIII-lea stă sub semnul reacției neoclasiciste împotriva rococoului, reacție cu caracter intelectual și moral. În Germania, curentul neoclasic este dominat de Winckelmannn (1717—1768). Idealul profesat de el este acela de a deveni contemporanul anticilor. Frumusețea greacă reprezintă un tip imuabil și exemplar. Frumosul nu cunoaște varietatea; este *unul* și trebuie considerat în îndeterminare, astfel spus « *într-o formă care să nu fie de loc o stare a sufletului sau un impuls*

al pasiunii ce-ar amesteca în frumos trăsături străine și i-ar sfărîma unitatea». [1]

Cu Lessing, gîndirea plastică se păstrează în limitele unui clasicism și mai dogmatic. Față de Winckelmann, care judeca opera de artă în raport cu un ideal moral, Lessing restrînge posibilitățile artelor plastice condamnîndu-le la tratarea exclusivă a vizibilului. Singura lor menire și posibilitate este reprezentarea frumuseții fizice, și, ca atare, li se refuză accesul la spiritualitate.

Cum iluminismul din care decurge gîndirea neoclasicilor este anemic în Germania dată fiind revoluția industrială tîrzie și lipsa unei burghezii revoluționare, indiciile unei stări de spirit romantice apar destul de subliniat împotriva curentului oficial și clasicizant, reactivînd vocația unui popor pentru care gîndirea clasică este o gîndire imitativă și nu structurală.

În evident contrast cu Winckelmann se conturează astfel silueta originală a lui Wilhelm Heinse (1749—1803), autorul unui roman bizar intitulat *Ardinghello și insulele fericite*, [2] considerat de Schiller ca o «producție stranie» ce va rămîne un exemplu remarcabil al elanului apoape poetic de care este capabil apetitul senzual [3]. Implicat în polemica ce are loc împotriva criticii neoclasice, Heinse consideră că arta este omenească și nu grecească și pretinde libertatea imaginației, a geniului și a naturii [4]. Temperament senzual, pentru care arta «servește plăcerii simțurilor», el se declară totodată un partizan al culorii în pictură și vede în ea un scop, ceea ce constituie o abatere de la ortodoxia neoclasicilor. Eretică este și atitudinea sa rousseauistă față de natură, pe care n-o măsoară cu «compasul inteligenței» cum ar spune Belori.

Un loc important în pregătirea spiritului romantic îl ocupă, fără îndoială, Bodmer (1698—1783), unul dintre primii care atrage atenția supra poeziei Evului Mediu, publicînd, printre altele, partea a doua a *Cîntecului Nibelungilor*. Tot el este autorul unui *Tratat despre Miraculos*. [5] Or, asemenea preocupare trădează o apartenență

[1] *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, 1766
[2] *Ardinghello und die glückseeligen Inseln* (1787)
[3] In *Über naive und sentimentalische Dichtung*
[4] Lionello Venturi: *Histoire de la critique d'art*, Flammarion 1969
[5] *Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Warhscheinlichen*, Zürich, 1740

spirituală de tip baroc, *la meraviglia* ocupînd, după cum se știe, un loc important în sensibilitatea barocă. Deși tributar gîndirii neoclasice, Bodmer susține că imitația naturii implică, peste rațiune, forța creatoare a artistului, implicit facultatea sa de a imagina, imaginația dobîndind prestigiul de categorie distinctă alături de rațiune. Spirit profund religios, în momentul apariției *Messiadei* lui Klopstock, el socoate, că Homer a fost depășit. Teoriile lui Bodmer, care face parte din Școala elvețiană, sînt preluate de Johann Breitiger în *Poetica* sa, apărută în 1740, la Zürich. Ideile cuprinse contrazic clasicismul dogmatic al contemporanului Gottsched și sînt difuzate în întreaga Germanie de Baumgarten (1714—1762). Importanța acestuia din urmă este din ce în ce mai apreciată de exegeții săi moderni. Urmînd drumul lui Leibniz, Baumgarten deosebește percepțiile obscure, intuiții parțial inconștiente, cantonate în zona simțurilor, de percepțiile distincte care intră sub controlul rațiunii. De aici, o cunoaștere confuză, aceea a artei, și una distinctă, aceea a științei. Astfel, din imitatoare umilă, arta este consacrată ca o modalitate a cunoașterii.

Latura populară a Școlii de la Göttingen, ilustrată mai ales de Gottfried August Bürger, poetul celebrei balade *Lenore*, oferă și ea un argument romantic prin interesul deosebit pentru literatura populară. Un document romantic este însăși relatarea ceremoniei din 12 septembrie 1772, care a consfițit constituirea acestei școli, așa cum se desprinde dintr-o scrisoare a lui Johann Heinrich Voss, unul dintre fondatorii ei: *Seara era nespus de frumoasă și luna era plină. Ne-am lăsat cu totul în voia impresiilor trezite de frumoasa natură. Ne-am răcorit cu lapte în coliba unui țăran apoi am pornit-o peste cîmpuri. În cele din urmă ne-am adunat într-un desiș de stejari și numaidecît ne-am gîndit să rostim un jurămînt de prietenie sub acești copaci sacri. Pălăriile fură încununate cu frunze și depuse la rădăcina unui stejar. Apoi cu toții luîndu-ne de mînă am dansat în jurul unui copac, am luat luna și stelele drept martori ai unirii noastre și ne-am jurat prietenie veșnică.* [1]

Perioadă confuză din punct de vedere teoretic, amestecînd tendințe diverse și contradictorii, reziduuri neo-

[1] *Briefe von Johann Heinrich Voss*, Halberstadt, 1829—1833

clasice și elanuri romantice, și care și-ar putea găsi ilustrarea alegorică în uniunea lui Faust cu frumoasa Helena, așa cum o imaginase Goethe, mișcarea *Sturm und Drang*, declanșată în cel de al optulea deceniu al secolului al XVIII-lea, trebuie considerată ca un moment premergător romantismului german propriu-zis. Eterogeneitatea ideilor sale e explicabilă în Germania unde « *aceleași forțe care au sfîrșit la neoclasicism au creat și romantismul. Neoclasicimul a fost o soluție provizorie și unilaterală pe care romantismul a corectat-o universalizînd-o* ». [1] Însuși revoluționarismul declarat al acestei mișcări este o atitudine romantică. Artiștii noii școli refuză modelele și imitația, se proclamă genii *originale* (!) și afirmă un simț acut al personalității lor. Shakespeare și Rousseau exercită o influență precumpănitoare asupra acestei mișcări și pot fi socotiți printre mentorii ei spirituali. Dintre gînditorii novatori, pregnant se desprinde silueta lui Johann Georg Hamann. Personaj bizar, supranumit și « Magul Nordului », Hamann este un ferment deosebit de activ și gîndirea lui risipită în scrieri răzlețe exercită o puternică radiație spirituală. Influențat de Vico, Hamann proclamă că totul în artă este sponteneitatea și imaginația. El e unul dintre primii care au teoretizat semnificația noțiunii de geniu, indicînd totdată subconștientul ca sursă subterană ce alimentează forța sa creatoare. Influența pe care a avut-o asupra lui Herder este evidentă atunci cînd acesta afirmă că « *străfundul existenței noastre este individual* », artistul exprimînd fondul obscur al sufletului omenesc.

În aceeași epocă, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773—1798) va aduce o substanțială contribuție la formarea stării de spirit romantice. O moarte mult prea timpurie îi pune destinul sub același semn al condiției tragice proprie eroului romantic. *Efuziunile unui călugăr îndrăgostit de artă*, apărute fără numele autorului în 1797, sub îngrijirea lui Tieck și, la doi ani după moartea sa, *Fanteziile despre artă, pentru prietenii artei* [2] stau la baza formării unei întregi școli de pictură.

[1] Lionello Venturi, op. cit.

[2] *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin, 1797 și *Phantasien über Kunst, für Freunde der Kunst*, Hamburg, 1799

Gîndirea lui Wackenroder nu constituie o doctrină; este revărsarea lirică a unui îndrăgostit de artă care vede în artă o adevărată religie bazată pe iubire. Contemplarea operei de artă este o rugăciune, iar muzeul un templu. Artistul, după Wackenroder, acționează « *prin inspirație divină* », iar arta, « *floare a sensibilității omenești,* » este o creație intuitivă și spontană ce refuză regulile și artificiile rațiunii, căci « *există în sufletul nostru o oglindă magică ce arată lucrurile cu mai multă putere de reprezentare.* » Creația și contemplarea artei sînt expresia iubirii pe care canoanele o atrofiază și o ucid: « *Cel care crede într-un sistem a și izgonit iubirea din adîncul inimii sale*; *intoleranța spiritului este mai insuportabilă decît intoleranța sentimentului*; *superstiția e preferabilă dogmatismului* ».

În secolul al XIX-lea, romantismul german va dobîndi o fundamentare filozofică. Gîndirea lui Kant subminase deja obiectivitatea afîrmînd că nu percepem decît aparențe, nu și realitatea în sine. Continuîndu-l pe Kant, Fichte joacă un rol de prim ordin în evoluția spiritului romantic. Punctul de plecare al gîndirii sale îl constituie raportul dintre eu și non-eu, adică universul înconjurător, care este treptat absorbit de eu prin voința sa. Esența eului este conștiința de sine în virtutea căreia devine subiect absolut care se dezvoltă înfrîngînd rezistența exterioară a non-eului. Împlinirea dezvoltării sale înseamnă aservirea totală a materiei de către spirit, cu alte cuvinte cuprinderea eului și a non-eului într-o identitate unică. « *Eul*, spune Fichte, *întronează ordinea și armonia în masa inertă și informă.* » În felul acesta, « *sub influența lui trupurile lumii se pliază și devin unul și același trup organizat*; *grație lui sorii își împlinesc armonioasa revoluție* ». Eul ideal la care aspiră Fichte este divinitatea; eul uman este în cosecință o stare de devenire în divinitate, este, virtual, divinitatea.

Dar gîndirea filozofică ce distilează esența cea mai pură a spiritului romantic este acea a Filozofilor naturii din rîndurile cărora, dominantă, se detașează figura celui mai strălucit discipol al lui Fichte, Friedrich Wilhelm Schelling (1775—1854). Imaginativ, oracular în expunerea ideilor sale, Schelling își proclamă mai degrabă gîndirea decît s-o înscrie într-un sistem, ca precedesorii săi. Filozoful devine în întruchiparea sa un poet și un vizionar,

căci Schelling identifică filozoful cu poetul, pretinzîndu-i imaginație și inspirație. Dar gîndirea Filozofilor naturii are antecedente în Germania, care fusese unul dintre cele mai importante centre ale alchimiei și ale gîndirii ocultiste. Printre principiile de bază ale acestei gîndiri se numără acela al analogiei dintre microcosmos (om) și macrocosmos (univers), și-l vom regăsi circulînd frecvent în secolul al XIX-lea în gîndirea Filozofilor naturii. Concepțiile mistice ale antichității, teoriile gnostice și pitagoreiciene reînviate și puse în circulație stau la baza «alchimiei practice» care căuta Piatra filozofală capabilă să preschimbe materia vulgară în aur. În afara alchimiei practice exista însă și o «alchimie mistică». Aceasta căuta Lumina spirituală (Înțelepciunea) pierdută de oamenii nelegiuiți. Iluminarea mistică, extazul este calea de cunoaștere a realului dincolo de aparențele sale imediat perceptibile.

Foarte cercetat de Filozofii naturii și de romantici în general, Jacob Böhme (1574—1626), adept al lui Paracelsus, același care concepuse o «medicină» a universalului, și al sectei de iluminați a rozicrucienilor preia principiul existenței unui element primordial din care totul purcede și enunță ideea identității lucrurilor lumii, ideee de bază a Filozofilor naturii: «*Cînd vorbesc despre om, despre un animal, despre o plantă sau despre o făptură oarecare, toate acestea sînt același lucru unic. Tot ce este corporal este una și aceeași esență: plante, copaci și animale; dar fiecare se deosebește prin faptul că la început verbul fiat a imprimat acolo o calitate*».[1] Încercarea de mai tîrziu a unor artiști, Runge în primul rînd, de a crea o operă de artă totală (Gesamtkunstwerk) traduce analogic aspirația la totalitate pe planul mai limitat al esteticii și exprimă totodată veleitatea demiurgică a artistului romantic. În revista *Athenaeum*, artiștii romantici formulează insistent aspirația lor în acest sens: «*Ar trebui apropiate toate artele și căutate mijloacele de comunicare de la una la alta. Sculpturile se însuflețesc poate în tablouri, tablourile devin poeme, poemele muzică...*»

În filozofia lui, ce reînvie vechiul panteism, Schelling vrea să aboleasă dualitatea eu — non eu, stabilită de Fichte, în principiul superior în care își au obîrșia și

[1] După Marcel Zahar, op. cit.

unul și altul și care este *absolutul*, echivalentul substanței infinite a lui Spinoza, cuprinzînd în aceeași identitate toate contrariile. Astfel, Schelling reia la modul său teoria böhmiană a *identității (die Einheitslehre)*. «*În sine*, spune el în Cursul său de istorie a filozofiei, *opozitele sînt identice, și nu numai în sine, ci viața eternă constă tocmai în a produce etern opoziția și a o concilia etern. Cunoașterea unității în opoziție înseamnă cunoașterea absolută.*»[1] Omul poartă în sine din eternitate conceptul fiecărui lucru din natură — «*acest poem închis într-o scriere necunoscută*». A cunoaște universul înseamnă a privi în tine însuți lucrurile sale. Cunoașterea astfel dobîndită dă filozofului puținta de *a construi* lumea conform dialecticii divine care a creat-o și de a se identifica *ipso facto* cu divinitatea. Pe planul estetic, artistul, și el un filozof, își găsește o menire în a fixa această re-creație în formele artei, deci nu imitînd natura, ci reconstruind-o.

Gîndirea Filozofilor naturii nu constituie un tot sistematic ci este, așa cum o definește Albert Béguin, «*un curent de gîndire original și fecund care a fost opera comună și fragmentară a mai multor spirite de altfel foarte deosebite*».[2] În rîndul acestora mai pot fi citați Goethe, Johann Carl Passavant, Johann Jacob Wagner, Dietrich Georg Kieser, care a studiat influența fenomenelor naturii și-a marilor ritmuri ale vieții terestre asupra trupului omenesc, Josef Ennemosser, autorul unei «Istorii a magiei», Lorenz Okenfuss (Oken), un fanatic al analogiilor dintre om și univers, și alții.

În rezumat, Filozofia naturii întrunește o seamă de principii de bază comune tuturor. Universul este văzut ca un organism însuflețit — animalul univers — și toate lucrurile sale în aparența lor individuală se subordonează unei realități supreme pe care o și ilustrează simbolic și în care năzuiesc să se reintegreze. Această *realitate supremă*, sau *tot universal*, este concepută ca un etern circuit cosmic și identificată cu divinitatea. Întreaga realitate aparentă dobîndește, ca simbol al universului, un caracter sacral care îl îndreptățește pe un pictor ca

[1] H. Lefebvre et N. Huterman: *Morceaux choisis de Hegel*, Paris, 1939

[2] Cf. Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, trad. de Dumitru Țepeneag, ed. Univers, 1970

Friedrich să-l vadă pe Dumnezeu în trestii. Un curent universal de simpatie leagă între ele toate ființele și este în același timp determinantul aspirației lor la unitate într-un proces de neîntreruptă devenire care va sfîrși prin a le reda condiția divină într-o vîrstă de aur. « *Într-o zi, vom deveni ceea ce este tatăl nostru însuși*, spune Novalis, și ilustrează această devenire în imaginea unui supraom atotputernic și sieși suficient: « *Fiecare va deveni propriul său medic și va putea dobîndi sentimentul exact al trupului său, omul va deveni într-adevăr independent de natură, poate chiar capabil să-și refacă membrele pierdute, să se sinucidă prin simplul act al voinței sale și să dobîndească pe această cale adevărate revelații despre trup, suflet, lume, viață, moarte și împărăția spiritelor. Nu va depinde probabil decît de el să dea viață materiei — el va fi atunci capabil să se separe de propriul său trup, ori de cîte ori va socoti necesar s-o facă* [1] ».

Animalului-univers îi corespunde un suflet universal pe care sufletul omenesc îl rezuma de altminteri în virtutea analogiei dintre macrocosmos și microcosmos. Întoarcerea în sine, care este o stare extatică, o evadare din individualitatea aparentă, este în același timp calea de redescoperire a sufletului universal, cu ajutorul acelui « ochi lăuntric » teoretizat de filozofii neoplatonicieni, și ei adepți ai organicității naturii. « *Orice coborîre în sine* spune tot Novalis, — *orice privire spre interior*, — *e totodată și ascensiune, înălțare — privire spre adevărata realitate din afară.* » [2] Pe planul creației artistice, principiul își găsește expresia în concepțiile celor mai semnificativi pictori romantici. « *Singurul izvor al artei*, afirmă Caspar David Friedrich, *este inima noastră, graiul unui suflet curat și nevinovat... un impuls dinăuntru o creează* (opera de artă-n.n.) *desori fără știrea artistului* ». Și mai departe: « *Pictorul nu trebuie să picteze numai ce vede în fața lui ci și ceea ce vede în el însuși* ». Alegerea acestei căi se întărește și printr-un complex de inferioritate față de desăvîrșirea artei grecești care, o mărturisește Runge, a atins punctul culminant în arta formelor și nu mai poate fi depășită. Ca atare, arta trebuie să dobîndească altă finalitate decît frunosul « exterior », să exprime tocmai acea stare extatică amintită, grație căreia reali-

[1] După Marcel Zahar, op. cit.
[2] După Albert Béguin, op. cit.

tatea reprezentată în tablou va ilustra realitatea metafizică și esențială.

Prin acest mod de a concepe raporturile omului cu lumea, spiritul romantic german ne oferă un paradox plin de consecințe. Exaltînd pe de o parte individul pînă la îndumnezeire, îl aboleşte pe de altă parte prin năzuința lui la totalitate, orice invidualizare constituind o rupere din totul universal și deci un rău. Prin Nietzsche, tezist interpretat, acest totalitarism metafizic se va prelungi monstruos în secolul nostru în totalitarismul politic, cînd individul, pierzînd iluzia transcedenței, își va căuta unitatea în imanență divinizînd Istoria...

Sentimentul rupturii individului din Tot naşte unul din marile motive romantice, acela al unei revolute epoci de aur pe care omul a pierdut-o și la care visează purtînd în el o conștiință a damnațiunii ce își pune pecetea pe destinul atîtor artiști și eroi romantici. Setea de neant, fascinația morții, acel « dor de moarte » care « îndulcește » și « sufletul nemîngîiet » al lui Eminescu, se înscriu în acest context ca o consecință logică. « *A gîndi la moarte e una din reveriile mele preferate* », spunea Georg Christophe Lichtenberg. Și, consecința consecinței, tot aici își are obîrșia motivul *străinului* și al *înstrăinării*, al « *omului solitar și subzistînd prin el însuși, străin și veșnic separat de restul lumii* » despre care vorbeşte Ludwig Tieck în romanul « *Franz Sternbald Wanderungen* ».

Un ultim argument în formarea spiritului romantic german trebuie căutat în influența gîndirii Orientului, pentru care filozofii germani ai secolului al XIX-lea au manifestat un mare interes. Gîndirea orientală consacră o viziune a lumii fundamental contemplativă și integraționistă. Pentru înțeleptul buddhist, realitatea este o aparență înşelătoare pe care aspiră s-o străpungă prin dezindividualizare și integrarea sa în *samsara*, oceanul veșnic mișcător al vieții universale, tot așa cum romanticul german aspiră la întoarcerea sa în circuitul cosmic. În secolul romantismului, această infuzie de gîndire orientală, recurentă de altfel în gîndirea structural raționalistă și pragmatică a Occidentului, găsește o receptivitate și o capacitate de asimilare sporite.

*

În raport cu romantismul german, romantismul francez urmează o direcție proprie. În Franța, gîndirea ratio-

nalistă își scrie cele mai strălucite pagini; ea este adînc înrădăcinată în însuși tipul de spiritualitate al culturii franceze. În mare, principiile romantimului francez se vor conjuga cu ale altor romantisme, integrîndu-l în configurația unitară a romantismului european. Descoperirea Evului Mediu, a naturii, rolul preponderent al imaginației, folosirea limbajului simbolic, gustul pentru exotism și pentru pitoresc, interesul pentru creația populară, — toate acestea le vom regăsi și la romanticii francezi, dar în alte dozări. Excesele clasicismului începeau să osifice principiile sale într-un academism excelent ca refugiu al mediocrității, dar cu totul în afara artei; abuzul raționalist risca să iraționalizeze rațiunea într-un sistem de dogme, egalizînd orice vocație într-un sumbru și servil conformism. Apolo sclerotic avea nevoie de frenezia vitalistă a lui Dionysos pentru ca arta să recapete viață și strălucire, căci rațiunea are nevoie întotdeauna de discontinuitate.

*

Una dintre cele mai semnificative particularități ale romantismului francez față de cel german constă în dezinteresul evident față de problematica metafizică. Există o latură religioasă și mistică, mai sensibilă în literatura aristocratică a Restaurației, marcînd o mișcare de reacție împotriva Revoluției, dar nici unul dintre marii pictori ai secolului al XIX-lea care au făcut pictură religioasă nu au făcut-o în febra unei chinuitoare neliniști metafizice, rămînînd mai presus de orice pictori. Adevărata lor religie era arta. « *Poate că în materie de arte frumoase nu sîntem capabili să fim nici creștini, nici păgîni* », scria, în 1810, doamna de Staël, propagatoarea ideilor romantismului german în Franța, constatînd astfel o inaderență funciară la atitudinile excesive. Desigur că excepții există, și am cita în acest sens *Tratatul despre arta creștină* al lui Rio (1798—1874) în care se afirmă că « *Misticismul e în pictură ceea ce-i extazul în psihologie* ». În linii generale însă, elanului mistic al romantismului german îi răspunde în romantismul francez o tendință analitică și psihologizantă, preocupată de o cunoștere mai adîncă a sufletului omenesc, fără intenția de a-l anihila în marele circuit al vieții cosmice.

Latura socială și militantă, inexistentă în romantismul german, produs al unor intelectuali lipsiți de sentimentul acut al unei apartenențe de clasă și promovînd o artă detașată de realitățile de ordin social, va dobîndi în romantismul francez accente semnificative. Revoluția și ideile sale își păstraseră actualitatea într-o țară în care antagonismele de clasă evoluau în forme mai organizate și mai violente decît aiurea. Pe de altă parte, preocupările de ordin etic sînt o constantă a spiritului francez, și era natural ca într-o țară de moraliști suflul înnoitor al romantismului să se îndrepte spre dezbaterea unor probleme sociale și psihologice. Pe planul creației propriu-zise, spiritul romantic va exprima necesitatea irepresibilă a artistului de a-și asuma toate libertățile posibile. « *Arta*, se proclamă în revista de orientare romantică *Globe* (1824), *trebuie să fie liberă, și la modul cel mai nelimitat* ». În această ordine de idei, impresionismul, din care se va naște întrega artă modernă, trebuie privit ca o ultimă consecință a libertăților pe care artistul romantic din secolul al XIX-lea consideră că are dreptul să și le asume. Și este vorba de un romantism în exclusivitate senzualist și vital, în comparație cu romantismul rococo unde *senzualitatea*, artificiul, eleganța de aparat, mondenitatea și frivolitatea lasă totuși să se infiltreze uneori neliniștile unei epoci crepusculare, ca în cazul lui Watteau în Franța, al lui Tiepolo în Italia...

În secolul al XVII-lea, arta franceză stă sub semnul intransigenței raționaliste a lui Descartes și estetica este dominată de moralism și de intelectualism. Exemplificarea acestei arte o oferă pictura lui Poussin, riguros subordonată rațiunii. Subiectul trebuie să fie eroic, esențial, epurat de accesorii. Idealul pictorului e « *să devină roman* ». Academia exercită oficial o adevărată dictatură propovăduind « *frumosul ideal* ». După Félibien (1619—1695), natura trebuie corectată în raport cu statuile antichității. Plasticul primează față de pictural și, în această relație, formele frumoase față de culorile frumoase. Cu parcimonie, Félibien acordă totuși un mic rol imaginației, ultima instanță de apel rămînînd însă exemplele clasice.

Roger de Piles (1635—1709) continuă în mare doctrina lui Félibien. Cu toate acestea, unele concesii se fac simțite.

 Rolul « geniului » apare mai subliniat, licențele acestuia

putînd deveni la rîndul lor reguli. Dar mai bogată în consecințe este importanța acordată culorii, decurgînd din admirația sa pentru marii pictori flamanzi și olandezi (Rubens, Rembrandt, Bruegel). Culoarea, după Roger de Piles, împlinește desăvîrșirea desenului. În sfîrșit, atitudinea față de antici este mai temperată și cere un anumit discernămînt.

Secolul al XVIII-lea va prelua spiritual raționalist al secolului precedent, introducînd însă atitudini mai nuanțate și mai libere. Gîndirea iluministă nu acordă încredere senzațiilor și imaginației care se refugiază în rococo. În critica de artă își face loc însă un anumit eclectism, uneori de-a dreptul subversiv, care deschide drumurile romantismului viitor într-o evoluție răbdătoare și lentă.

Abatele Dubos (1670—1742) în *Reflecții critice cu privire la poezie și la pictură*,[1] susține primatul afectului. « *Primul scop al picturii*, spune el, *este să ne emoționeze* ». Aplicarea canoanelor nu asigură reușita operei: « *O operă poate fi proastă fără să conțină greșeli împotriva regulilor, după cum o lucrare plină de greșeli împotriva regulilor poate fi o lucrare excelentă* ». Și mai departe: « *Or, atunci cînd lucrarea emoționează, sentimentul este un dascăl mult mai bun decît toate dizertațiile compuse de critici* ».

În calitate de critic de artă, Diderot profesează idei înrudite. El este apologetul pasionalității. Rațiunea, desigur, păstrează în continuare dreptul de control — rațiunea și nu canoanele. Ea « *îndreaptă uneori judecata rapidă a sensibilității* » *(Eseuri despre pictură)* dar n-o înăbușe. Deși partizan al anticilor în faimoasa ceartă dintre antici și moderni, deși influențat de Winckelmann în ultimele sale *Saloane*, Diderot dovedește un gust puțin ortodox, dacă n-ar fi decît marea sa admirație pentru Watteau. Rolul geniului, refuzul regulilor și al imitațiilor este declarat: « *Îi cer iertare lui Aristotel; dar a deduce reguli numai din lucrurile cele mai desăvîrșite, ca și cum mijloacele de a plăcea n-ar fi infinite, e un punct de vedere greșit. Nu există aproape nici o regulă pe care artistul să n-o poată călca cu succes. E adevărat că turma de sclavi, deși îl admiră, îl numește în același timp nelegiuit* ». Sau:

[1] *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719

« *Regulile au făcut din artă o rutină; și nu știu dacă ele n-au fost mai mult dăunătoare decît utile. Să ne înțelegem; ele au folosit omului de rînd și au dăunat omului de geniu* ». *(Cugetări răzlețe)*.[1]

Latura visătoare și nostalgică a rococoului, așa cum o reprezintă Watteau (1684—1721), acel sentiment de vaporoasă langoare degajată de un spațiu incert, *morbidezza* personajelor trădînd sub dezinvoltura atitudinilor o conștiință a precarului și a fugitivului, modul liber de tratare a peisajului și importanța pe care acesta a dobîndit-o în tablou, totul acuză o sensibilitate și o imaginație de tip romantic. Concludentă este și recomandarea pe care Watteau i-o face lui Lancret îndemnîndu-l să nu-și piardă vremea cu vechii maeștrii și să-și compună tablourile urmînd « *imaginația și alegerea sa* ». Un sentiment romantic se citește și în pictura de mai tîrziu a « ruiniștilor », a lui Hubert Robert, de exemplu.

În preocupările sale intelectuale, secolul al XVIII-lea se îndreaptă spre studiul artei medievale și în această ordine de idei *Istoria artei medievale* de Seroux d'Agincourt e un indiciu simptomatic, chiar dacă autorul are o formație winckelmannianã. Tot acum apare și prima traducere din Shakespeare (1776—1782), a lui Le Tourneur, precum și o traducere din Ossian. În fine, gustul exotismului — în 1712 apar *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu — deschide perspectiva altor civilizații. Este epoca în care pictorul de origine elvețiană Jean Etienne Liotard (1702—1789) ajunge pînă în Turcia, unde se îmbracă turcește și de unde reîntors, își povestește pitorestile peripeții.

Cel mai de seamă vestitor și animator al spiritului romantic rămîne însă Jean Jacques Rousseau. Sentimentul și imaginația, gustul reveriei cîștigă cu el un apologet care va marca spiritul romantic și în alte țări ale Europei. El critică artificialitatea moravurilor sociale și predică întoarcerea la natură, motiv prin excelență romantic. Mai puțin cunoscută, dar nu mai puțin importantă, este gîndirea lui Maine de Biran (1766—1824), « un spirit uriaș », cum îl definește René Huyghe, care a modelat forma specific franceză a spiritului romantic, aceea

[1] Diderot: *Scrieri despre artă*, trad. de Gellu Naum, ed. Meridiane, 1967

care îl deosebește de cel german.[1] El imprimă romantismului o direcție psihologică în sensul cunoașterii sufletului omenesc în substanța sa individuală, în dinamismul permanentei sale deveniri, pentru a descoperi natura morală a omului interior. Această observare a « fenomenelor interioare », această întoarcere în sinea lui a omului nu urmărește integrarea sa în fluxul universal ci « *sentimentul imediat al forței* » — sale — « *care nu-i altul decît acela al însăși existenței, inseparabil de acel al activității noastre* ». Între cunoașterea senzorială, mecanică, și cea exclusiv intelectuală, dogmatică, Maine de Biran găsește un drum propriu, care să nu înstrăineze omul de el însuși și de personalitatea sa.

Abia după 1830, ideile romantismului german încep să capete o circulație mai mare în Franța. Doamna de Staël este primul lor propagandist cu *De l'Allemagne* (1810). Spiritul romantic francez începe să se « radicalizeze ». Îngrozit de animismul ascuns în materie (« *Te teme-n zidul orb de-un ochi ce te pîndește* »), « *Tenebrosul — văduvul — neconsolatul prinț de Acvitania cu turnul năruit* », care a fost Nerval, bun cunoscător al literaturii germane, poate fi considerat un interpret al spiritului romantic german. Dar prezența poetului, care hăituit de spaimele sale s-a spînzurat de un felinar, e totuși insulară. În pictură, Delacroix nu depășește un individualism fără consecințe metafizice. Geniul, pentru el, înseamnă « *o manieră cu totul personală de a vedea lucrurile* » cuprinse în « *dicționarul naturii* ». Artistul fiind expresia propriului său temperament, menirea lui este aceea « *de a scoate din imaginația sa mijloacele, de a reda potrivit temperamentului său* ». O aspirație permanentă spre clasicism îl oprește de la excese: « *principala și cea mai importantă parte a picturii e să știm ce a produs natura mai frumos și mai convenabil pentru această artă ca să alegem din ea urmînd gustul și maniera de a simți a anticilor* ». Pictura sa religioasă e concludentă pentru a dovedi o autentică inaptitudine metafizică. Gîndirea estetică a lui Baudelaire confirmă acest punct de vedere: « *artistul adevărat trebuie să fie într-adevăr fidel propriei sale naturi* ». Rolul imaginației, « *regina adevărului* », e subliniat cu insistență, dar tocmai prin

[1] Cf. René Huyghe, op. cit.

această calitate de « *regină a adevărului* » ea nu poate fi detașată de inteligență: « *Un mare pictor este obligatoriu un bun pictor, pentru că imaginația universală închide inteligența (în sens de înțelegere) a tuturor mijloacelor și dorința de a le dobîndi* ».

Poet și pictor, Victor Hugo nu îmbogățește gîndirea estetică, dar ne oferă în schimb, teoretic și practic, imaginea romanticului care vede în romantism suprema libertate de expresie. « *Nu există nici reguli, nici modele* », proclamă el în prefața la *Cromwell*, și toată creația sa, cu toate inconsecvențele sale, rămîne o expresie a acestei libertăți, pusă cu precădere în slujba unor scopuri sociale.

*

Anglia reprezintă cea de a treia mare direcție a romantismului. Ca și în cazul Germaniei, putem vorbi de un romantism structural, dar mult mai temperat de un simț instinctiv al măsurii, mai puțin radical pe latura sa metafizică, tradus mai mult printr-un naturism nativ, un gust organic pentru pitoresc, o mare forță imaginativă și sentimentală și o vocație lirică extrem de bogată în resurse. E de observat că unul dintre marii idoli ai romantismului este Shakespeare, el însuși un mare romantic, și că, în secolul al XIX-lea, în timp ce în Europa continentală dezbaterile pe marginea opoziției clasic-romantic captau energia multor spirite, marii poeți ai epocii, printre care Coleridge și Byron, nici nu se socoteau romantici și considerau că această dezbatere nu privește cîtuși de puțin Anglia.

Filozofia materialist-empiristă în succesiunea Bacon, Hobbes și Locke afirmase o linie oarecum tradițională a spiritualității engleze, o anume propensiune pozitivistă care va influența gîndirea estetică a eseiștilor empirici din secolul al XVII-lea, gîndire ce nu acceptă absolutismul rațiunii. Scoțianul Alexandre Gerard, de exemplu, argumentează rolul de bază al imaginației în artă. Geniul, afirmă el, este produsul superior al imaginației. În critica de artă, percepția se săvîrșește pe planul afectului iar rațiunea intervine doar pentru a clasifica și discuta sentimentele criticului. Gustul pitorescului păstrează o mare pondere. Dacă Burke, în 1756, deosebise alături de « frumosul agreabil » « sublimul », asociat unor sentimente de spaimă, de infinit, de durere, Price, către sfîrșitul secolului, a adăugat ca o categorie a frumosului

« pitorescul », ale cărui caracteristici sînt asprimea, neregularitatea, o variaţie continuă a formelor şi a culorilor, a luminilor şi a sunetelor. [1]

În acelaşi secol al neoclasicismului, Anthony Shafteburg (1671—1713), a cărui gîndire l-a influenţat mult pe Winckelmann, profesează idei destul de stranii pentru o optică de tendinţe clasicizante. Însăşi principiile de bază ale acestui gînditor eclectic sînt expuse la un mod mai degrabă sentimental decît raţional, şi printre aceste principii se cuvine subliniat un panteism guvernat de divinitate, care îl echilibrează şi îl armonizează.

Un semn romantic este şi gustul lui Hogarth pentru arhitectura gotică şi barocul rococo. În ciuda convingerilor sale clasicizante, Joshua Reynolds (1723—1792) refuză la rîndul său autoritatea ideii în pictură, consideră natura ca sursă a frumosului şi îşi afirmă credinţa în imaginaţie şi în sentiment.

Interesul constant pentru Evul Mediu şi stilul gotic, care nu cunosc aceeaşi umbră ca pe continent, este şi el un semn romantic foarte marcat în secolul al XVIII-lea, cînd determină un adevărat curent: *the Gothic Revival*. « *Nu vreau să institui nici o comparaţie între frumuseţea raţională a arhitecturii clasice şi licenţa inspirată de cea denumită gotică*, scrie Horace Walpole, autorul celebrei « *povestiri gotice* » *Castelul din Otranto*. « *Totuşi sînt încredinţat*, continuă el, *că autorii acesteia din urmă au avut o mai mare cunoaştere a artei lor, un gust mai bun, mai mult geniu, o mai mare înţelegere a ceea ce ne place să imaginăm.* » Shakespeare e socotit în ceea ce are el mai bun un poet gotic şi devine un simbol al libertăţii creatoare. « *Un învăţător*, scrie acelaşi Walpole, *poate respecta unităţile; dar pentru a scrie Macbeth trebuie ceva mai mult geniu.* » [2]

În pragul secolului al XIX-lea, romantismul nu mai este prevestire ci fenomen declarat odată cu Wiliam Blake (1757—1827). Opera poetului-pictor, exprimată printr-un desen de factură clasicistă, afirmă o viziune pur romantică ce acordă imaginaţiei rolul de forţă creatoare prin care spiritul pătrunde esenţa realităţii, interpretînd natura panteist, ca simbol al unei lumi meta-

[1] Cf. Lionello Venturi, op. cit.
[2] Cf. Lionello Venturi, op. cit.

fizice, în mod obişnuit neperceptă. Folosind metafora şi simbolul într-o mitologie care sincretizează elemente biblice, miltoniene şi reminiscenţe ale tradiţiilor celtice, Blake interpretează lumea conform unei gnoseologii în spiritul Filozofilor naturii şi refuză cu intransigenţa lui vehementă cosmologia materialist mecanicistă.

Regăsim la el utopia romantică a epocii de aur, în care natura decăzută şi omul, ca parte integrantă, îşi vor redobîndi prestigiul iniţial. Nu e locul să insistăm asupra marilor poeţi englezi romantici, Wordsworth, Coleridge, Shelley, a căror gîndire este una dintre cele mai pregnante expresii ale spiritului romantic englez şi prezintă multe puncte comune cu concepţiile Filozofilor naturii. Cu John Ruskin (1819—1900), romantismul îşi găseşte un teoretician exaltat care edifică o adevărată construcţie critică. Lionello Venturi vede în el un continuator al lui Wackenroder, chiar dacă nu l-a citit vreodată, dar ale cărui origini spirituale sînt pur englezeşti. Concepr ţiile sale se bazează pe refuzul raţiunii şi al reguliloîn numele unei comunicări cu natura, dar nu în sensul mistic germanic, şi al cărei principiu este iubirea. Artistul trebuie să fie « *o făptură care simte şi vede, un instrument atît de gingaş şi de sensibil încît nici o umbră, nici o nuanţă, linie sau expresie oricît de momentană şi efemeră a lucrurilor vizibile care îl înconjoară şi nici vreuna din emoţiile pe care acestea sînt capabile să le transmită spiritului cu care a fost înzestrat, să nu rămînă neînregistrate, sau să se retragă din cronicile vremii. Nu cade în sarcina lui să gîndească ori să judece, şi nici să discute sau să ştie* » [1]

În sfîrşit, de la cadrul peisagist al tablourilor lui Gainsbourough, în secolul al XVIII-lea, pînă la Constable şi Turner, sentimentul naturist, atît de englezesc şi atît de romantic în acelaşi timp, însoţeşte creaţiile celor mai notabili artişti, întîi ca semne ale romantismului, apoi ca fenomen romantic manifest.

*

Acestea ar fi într-un spaţiu extrem de restrîns faţă de materia imensă pe care o propune subiectul cîteva din

[1] John Ruskin: *Însemnări despre artă*, trad. de Cristina Micusan şi Sorin Alexandrescu, ed. Meridiane, 1968

reperele care fixează spiritul romantic european. O concluzie ne-ar sili să reluăm lucruri deja spuse la începutul acestei încercări care nu vrea să fie decît o introducere la studiul lui Marcel Brion despre pictura romantică, studiu a cărui traducere în limba romînă adaugă în bibliografia consacrată fenomenului romantic o remarcabilă contribuție.

MODEST MORARIU

CUVÎNT ÎNAINTE

Autorul ar fi dovedit o ambiție prezumțioasă dacă ar fi avut pretenția să înfățișeze în acest singur volum o panoramă completă a picturii romantice. Însuși calificativul romantic e susceptibil de interpretări diferite. În ce moment ia naștere romantismul, cînd se sfîrșește?... chiar și această întrebare poate primi răspunsuri diverse. În afară de aceasta, nu era în intenția autorului de-a stabili aici un catalog întemeiat pe niște limite exacte și pe categorii admise de toată lumea. Romantismul nu este o perioadă a istoriei (a artei, a poeziei, a muzicii sau a filozofiei) ci o anumită stare sufletească, manifestată în opere de artă ai căror creatori pot fi situați mult înainte de începutul secolului al XIX-lea, continuînd să se manifeste din plin pînă în ultima treime a acestuia. A dori să determini cu rigoare exclusivistă cine este romantic *și cine nu este rămîne un subiect de discuție permanent deschis. Cititorul s-ar putea mira că nu sînt pomeniți aici o seamă de artiști considerați îndeobște romantici, și că, în schimb, un loc, uneori chiar important, îl ocupă niște artiști care, potrivit părerii generale nu aparțin romantismului. Împărțirea acestei cărți pe teme și subiecte bine definite l-a silit cîteodată pe autor să studieze același artist în mai multe capitole și din unghiuri diferite. Cu cît opera artistului respectiv e mai variată, cu atît mai diverse sînt și aspectele talentului său, și cu*

atît mai dispersate vor fi observațiile care îl privesc. Așadar, astfel de întoarceri nu vor fi surprinzătoare, căci ele nu sînt repetări ci, dimpotrivă, niște decupaje, tot atît de numeroase pe cît de necesare, pentru ca toate fețele operei să fie succesiv puse în lumină și comparate cu operele altor artiști ai vremii.

MARCEL BRION

INTRODUCERE

O încercare de definire a cuvîntului Romantism. Preromantism sau protoromantism în secolul al XVIII-lea. Marile teme romantice. Călătoria. Miturile romantice: Vîrsta de Aur, Orientul, Evul Mediu. Orientalismul francez și englez. Semnificația și expresia lui. Ciudatul Monsieur Auguste. Mitul Sfîntului Imperiu în Germania. Imperiul timpurilor moderne: Napoleon supraumanizat și divinizat. Învierea antichității nordice: Ossian, Nibelungii, Minesänger-ii. Eroii romantici: Manfred, Don Juan, Faust, Hamlet, Don Quijote. Romantismul presimțit de Watteau. Claustrofobia lui Piranesi. Tiepolo și deschiderea spre supranaturalul romantic. Tema prizonierului de la Carceri-*le lui Piranesi la* Demetrius *al lui Schiller.*

Cum în esența sa romantismul este metafizica timpului imperfect, urmărirea înminunată sau neliniștită a unui ideal ce se ascunde și fuge în « depărtările » spațiului, ale timpului, ale inefabilului și ale irealizabilului, aspirația nesățioasă către un infinit și un absolut la care omul tinde în ciuda convingerii sale inconștiente că nu-i va fi dat să le atingă vreodată și se va istovi zadarnic vrînd să ajungă la ele, întrucît toate acestea se manifestă prin impulsuri nedefinite, prin elanuri ale spiritului, ale imaginației și ale inimii, fără

contururi, aproape fără formă, era firesc ca modul

său de expresie să fi fost, mai degrabă decît artele plastice, muzica și, într-o măsură mai mică, deoarece cuvintele *definesc* mai mult decît sunetele, poezia. Construindu-și palatele în negurile himericului, ale inaccesibilului și ale fabulosului, Romantismul nu era în stare să inspire o arhitectură nouă și originală: neinventînd nimic, el a adoptat stilul acelei arhitecturi vechi ce răspundea perfect idealurilor sale: Goticul. El însuși n-ar fi izbutit să creeze nimic care să reprezinte atît de exact imaginea dorințelor și-a aspirațiilor sale. A adorat așadar Goticul și l-a copiat, exagerîndu-i aspectele ce i se păreau mai «extravagante». Uneori l-a tratat ca stil exotic, cu deformările ce-l puteau face și mai pitoresc, precum acea Indie de Porden și Nash de la *Royal Pavilion*, din Brighton, Persia din *Iranistanul* construit de Eidlitz pentru Barnum în Connecticut, China din *Palazzina cinese* de Giuseppe Patricola, lîngă Palermo.

Arhitectura neogotică se deosebește de modelul său printr-o nervozitate neliniștită, nerăbdătoare să transpună în real sugestiile viselor sale. Castelele de la Pierrefonds și Neuschwanstein nu sînt decît idealizările și exagerările unor prototipuri reale, dar Fonthill Abbey, construit de James Wyatt pentru Beckford [1], și Strawberry Hill, rod al colaborării dintre extravaganța lui Walpole și visurile de mîncător de hașiș ale lui Robinson, realizau obsesiile lui Thomas de Quincey și acel Xanadu [2] al lui Coleridge, înainte ca acești poeți să le fi imaginat.

Unei imaginații care lucra în imponderabil, în mișcător, în schimbător, sculptura îi opunea vo-

[1] William Beckford (1760—1844), un bogătaș original care și-a construit o reședință extravagantă la Fonthill, în comitatul Weltshire. Tot el este autorul povestirii *Vathek*, al cărei erou este un calif arab megaloman care-și oferă serviciile lui Ebbis (diavolul). Din crimă în crimă, el sfîrșește alături de frumoasa Nouronihar în fastuoasa locuință a lui Ebbis, torturat, cu inima în flăcări (N. trad.)

[2] *Xanadu*, numele unui oraș menționat în poemul lui Coleridge *Kubla Khan* (N. trad.)

lume pline, conture precise și impenetrabilitatea pietrei sau a metalului ; visul nu străbate aceste materiale dure. Doar pictura era destul de mlădioasă, destul de docilă pentru a primi amprenta sufletului romantic, deși inaptă să exprime acea desfășurare în timp care dă muzicii și poeziei adevărata lor semnificație. Romantismul presupune înainte și după orice act reprezentat o continuitate infinită în timp, dar este incapabil să descrie desfășurarea ei ; se mulțumește să rețină și să înfățișeze un singur moment, o *secvență* din această desfășurare a duratei.

Tema călătoriei, atît de frecventă și atît de importantă în poezia romantică, fugă de societate, de sine, de destin, sau dimpotrivă, explorare a lumii exterioare și a lumii interioare în vederea unei și mai desăvîrșite împliniri, se refuză picturii care nu poate să detașeze din succesiunea evenimentelor decît un moment dat, în timp ce Manfred și Childe Harold precum și Wilhelm Meister, Franz Sternbald și Anton Reiser se exprimă în fluent, în mutant. Pictura înlocuiește atunci greutatea duratei, totalitatea porțiunilor de timp, prin intensitatea clipei ; gestul dramatic la Delacroix, culmea celei mai elevate meditații imobile la Friedrich, sînt suspendate între timpul trecut și timpul viitor, într-un prezent fără început și fără sfîrșit, ținînd de-o noțiune a timpului care înseamnă mult mai mult un timp mitic decît un timp real.

Hrănindu-se din mituri, romantismul a transformat în mit și timpul, iar pentru a-i da mai multă consistență, a reînviat străvechile mituri. Nu cele ale antichității grecești sau romane pe care clasicismul le tocise și le epuizase făcîndu-le de nesuportat printr-o banalizare excesivă, ci înseși miturile popoarelor străvechi din care se trăgeau romanticii, acei romantici care întorc spatele Mediteranei, vinovată de toate abuzurile academismului, și privesc spre landele Scoției și ale Irlandei, spre pădurile germane, spre fiordurile și fiellurile Norvegiei, atît de imediat și strîns înrudite cu sufletele lor.

Proiecție în trecut și proiecție în depărtat, idealul romantic al non-finitului reia mitul Vîrstei de Aur, dar nu-l situează în paradisul terestru și păgîn al lui Poussin sau al lui Ingres. Cînd, obosit să tot alerge după inaccesibil și poate după inexistent, aspiră către un ideal tangibil, către o fericire la îndemîna sa, el născocește o vîrstă de aur mai apropiată, o perioadă istorică pe care o împodobește cu toate meritele prodigioase ce i se pare că lipsesc propriului său prezent, se proiectează în ev-mediul fanteziei, al nălucirilor, al reveriilor visurilor sale. Alții, mai realiști decît acești reconstructori ai unui trecut iremediabil pierdut, nu se mulțumesc să fugă din timpul în care îi silește să trăiască destinul lor; ei evadează în depărtări înzestrate, în plus, cu privilegiul atemporalității; unde să pleci, atunci, dacă nu în țările în care timpul nu există, sau, cel puțin, n-are valoarea pe care i-o atribuie Occidentul . . . în Orient. Medievalismul și orientalismul reprezintă astfel două aspecte capitale ale idealismului romantic în funcția sa de creator de mituri, deoarece este cît se poate de evident că Orientul la care visează romanticii și pe care îl vor contempla e tot atît de puțin *adevărat*, tot atît de puțin *real* pentru ei ca și, pentru medievaliști, fantasticul burg renan sau cetățuia gotică cu fleșele, coronamentele, contraforții, turnurile de pază și clopotnițele ei, înfipte ca un pumn de ace în îngrăditura strîmtă a fortificațiilor și a donjoanelor.

Orientalismul romantic este un fenomen aproape în exclusivitate francez ; nostalgia germană a depărtărilor aspiră la un țel impalpabil, ce nu se poate localiza pe nici un continent ; țara sufletului său e, fără doar și poate, în afara acestei lumi. Uimirea, curiozitatea, preferința pentru un pitoresc mai colorat, mai ademenitor, precum și acea nevoie de dezrădăcinare atît de firească spiritului omenesc temător să nu lîncezească în obișnuințele sale au trezit întotdeauna pasiunea marilor călătorii și gustul descoperirilor. În pictura europeană, istoria orientalismului are rădă-

cini destul de îndepărtate, dar abia în secolul al XVIII-lea s-a născut, odată cu gustul turcheriilor și al chinezăriilor, predilecția pentru ciudățeniile exotice, căutate doar pentru conținutul lor straniu, bizareriile turcului și ale chinezului în ceea ce se credea a fi decorul lor firesc, ca să ajungă în cele din urmă la un personaj și mai uimitor încă: maimuța. *Maimuțismele* nu sînt decît *chinezării* împinse la absurd.

Începînd cu « turcheriile » din *Burghezul gentilom*, orientul devine o temă de spectacol, de carusel [1] și de balet, dar există ca atare din Renaștere. Romanticii proiectează în țările în care încearcă să plece și la care visează atunci cînd nu pot ajunge un fel de ideal uman. Debarcînd în Maroc, Delacroix recunoaște în africanii nobil drapați niște « greci și romani » mai autentici, mai vii și mai frumoși decît cei din pictura clasicilor. Nu mai este vorba de idealul « bunului sălbatic », care îi emoționa pe filozofii umanariști din secolul al XVIII-lea; pictorii francezi de la începutul secolului al XIX-lea care pleacă departe nu mai tînjesc după o Arcadie imaginară ; ei caută imagini neașteptate, acel șoc provocat de întîlnirea cu necunoscutul, cu insolitul, posibilitatea unei noi concepții despre frumos.

Pictorii de turcherii și de chinezării din secolul precedent nu țineau neapărat să meargă să-și studieze modelele preferate în ținutul lor de baștină ; se mulțumeau să observe comportarea neobișnuită a africanilor și a asiaticilor aduși la Paris de hazardul relațiilor diplomatice. Moda cafenelelor, unde servitorii, fie că erau sau nu turci, purtau veșminte orientale favoriza și ea această familiaritate cu străinătatea, fără să trezească totuși ispita marilor spații care îi va ademeni mai cu seamă pe oamenii din zorii secolului al XIX-lea. În schimb, pictorii orientaliști se vor grăbi să meargă să studieze după natură

[1] Un fel de turnire în care cavalerii împărțiți în grupe execută o serie de figuri amestecate uneori cu dansuri alegorice și reprezentații scenice (N. trad.)

peisajele, obiceiurile, tipurile omenești. Unii englezi merg chiar mai departe decît francezii înclinați să considere Mediterana ca o *mare nostrum* pe care nu ai de ce s-o depășești ; William Daniell, fiul unui hangiu din Kingston-on-Thames, petrece nouă ani în India, și se întoarce încărcat de acuarele pe care le publică într-un volum sub titlul *Oriental Scenery*, o dată cu studiile pe care le făcuse la Mascat, în Arabia și în China ; William Hodges, fost elev al lui Richard Wilson, după ce petrecuse și el vreo șase ani în India, îl însoțește pe căpitanul Cook prin Mările Sudului și pictează cîteva pînze destul de emoționante: mai ales *Vulcanul din Pacific*, de la muzeul din Brighton.

De obicei, artiștii nu se aventurează mai departe de Suez și de Coloanele lui Hercule ; ei merg în Grecia, în Turcia, în Egipt, ca William Georges Müller sau Ippolito Caffi ; cei mai mulți francezi sînt atrași, firește, de Algeria, a cărei cucerire o adusese la ordinea zilei. Un mit în care se asociază gloria bătăliilor victorioase, o amintire vagă a cruciadelor — necredincioșilor trebuie să li se impună creștinismul și sentimentul foarte puternic al necesității, pentru popoarele trezite la era industrială, de-a dobîndi colonii, adaugă « panașul » cavalcadelor sclipitoare unor scene de bătălie avînd aceeași valoare documentară ca și *Cucerirea Smalah*-ului, de Horace Vernet (Muzeul Versailles) sau însemnările lui Isabey, înălțat la rangul de istoriograf al cuceririi Algeriei.

Odată cu restabilirea păcii, între africani și europeni, în țara cucerită, se înnoadă relații prietenești: în 1846, caidul din Constantine îl invită la el pe Chassériau și de pe urma acestei vizite ne vor rămîne, printre alte tablouri, *Două căpetenii arabe provocîndu-se la luptă*, de la Luvru, datînd din 1852, și *Călărețiі arabi* de la Smith College Museum of Art, deopotrivă de dramatice ca inspirație și de-o execuție la fel de strălucită ca și cele mai bune picturi exotice ale lui Delacroix. Cazul lui Decamps este mult mai surprinzător, căci odată cu el ne aflăm în prezența unui

orientalist al imaginarului care, exceptînd frumoasa *Infrîngere a cimbrilor* (1833, Luvru), cel mai frumos tablou al său, a pictat aproape numai subiecte orientale, deși nu petrecuse decît vreo cîteva săptămîni la Smyrna, mulțumindu-se să-și împopoțoneze modelele culese pe străzile Parisului în tot soiul de bulendre turcești.

Orientalismul lui Gabriel Decamps exemplifică surprinzător ceea ce poate înfăptui imaginația atunci cînd artistul îi dă frîu liber. Delacroix îl va judeca aspru, ajungînd chiar să declare că niciodată nu i-a plăcut vreun tablou de Decamps, iar caracterul ciudat, morocănos, acrit al acestuia, firea lui neliniștită, obsedată de sentimentul unei morți tragice — a fost ucis de calul său — nu stîrneau prea multă simpatie. De altfel știa că nimeni nu-l iubește, suferea din pricina asta, și-și exagera cu bună știință mizantropia pentru a-i îndepărta pe indiferenți și chiar pe cei care ar fi putut avea pentru el o prietenie în care oricum n-ar fi crezut.

Închis în atelier, născocea amestecuri ciudate de culori, cu ajutorul cărora încerca să înfățișeze Orientul sclipitor, miraculos, de-o ciudățenie grandioasă, al visurilor sale. Mai preocupat ca nimeni altul de « meșteșug », Decamps încearcă materiile granuloase cu reliefuri care captează bine lumina: tot timpul vieții sale, se străduiește să regăsească în memorie și să fixeze pe pînză peisajele contemplate în scurta lui călătorie prin Turcia, împreună cu Garneray, în 1828, și ale căror amintiri fierbinți avea să le picteze treizeci de ani de-a rîndul. Ceea ce îl farmecă într-adevăr, sînt în primul rînd costumele, fastuoase ori sordide, pe care soarele oriental le împodobește cu aceeași splendoare aproape, forfota hazlie a patrulelor de ieniceri, țipetele copiilor ieșind de la școală. Ca *pictor de gen* îl întrece pe Fromentin, care se extaziază în fața efectelor de lumină, a apusurilor însîngerate de soare în deșert, a caravanelor ce se decupează în umbre chinezești pe dunele de nisip sau a pîlcurilor rare de palmieri. Fromentin n-ar fi putut egala niciodată atmosfera

dramatică din *Supliciul cîrligelor* (1839, Wallace Collection, Londra), nici savantele sale mixturi de culori și paste, dar a simțit în schimb, mai bine decît oricare dintre contemporanii săi, valoarea și semnificația spațiului african.
Mult superior prin aceasta lui Marilhat, numit Egipțianul, atît de fascinat de Cairo și de Nil încît viața nu i se părea vrednică de-a fi trăită altundeva — și a murit la vîrsta de treizeci și șase de ani —, lui Dauzats, mai îndrăgostit de pitorescul familiar decît de mărețiile epice, lui Dehodencq, care în amintirile sale din Spania maură și din Maroc urmărea visul unui Orient exact, veridic, aproape naturalist, Fromentin fusese captivat mai ales de deșert ; popasurile la El Kantara i-au revelat o natură aproape fantastică în ciudățenia ei, dar, fără îndoială, era prea cultivat, prea stăpîn pe impresiile sale, prea *rațional*, prea erudit, prea preocupat să scrie, fie impresiile sale din Algeria, fie considerațiunile despre *Maeștri de odinioară*, pentru a se abandona acelei identificări profunde a individului cu natura care ar fi putut face din el un Caspar David Friedrich al deșertului african. Surprinzătorul personaj denumit astăzi Monsieur Auguste, una dintre figurile cele mai bizare ale romantismului francez, care nu duce, totuși, lipsă de « originali », era socotit de prietenii săi Géricault, Théophile Gautier, Delacroix drept un băiat de treabă, mare amator de cai, ducînd eleganța pînă la dandysm, bogat, fantasc, de la care puteai împrumuta superbe costume orientale, de care gemeau dulapurile sale, și cele mai neașteptate arme, giuvaere și bibelouri aduse din călătoriile făcute prin Turcia, Grecia, Egipt, Siria, Dalmația. Jules-Robert Auguste avea și o respectabilă colecție de tablouri din secolul al XVIII-lea, îl admira pe Watteau și-l apăra cu înfocare împotriva atacurilor romanticilor care priveau cu neîncredere această artă subtilă, melancolică și misterioasă.
Probabil că Monsieur Auguste îl iubea tocmai pentru misterul său, el însuși fiind, în ciuda amabilității, a politeții și a generozității cu care

își ajuta prietenii, o ființă rezervată, distantă, enigmatică, vorbind puțin despre sine și descumpănindu-l chiar și pe Mérimée prin răceala cu care îi trata pe cei din jurul său. Prietenii nici nu bănuiau în el un mare pictor; îl socoteau un giuvaergiu cu mult gust, un sculptor onorabil ce călca pe urmele lui Barye, dar artistul adevărat, omul autentic era pentru ei un necunoscut. În schimb, el îi cunoștea pe toți, pe Huet, pe Bonington, pe David d'Angers, pe Horace Vernet, dar nu s-a împrietenit cu nici unul. Poate că se temea ca lumea să nu considere imoral faptul că, deși tatăl său dăduse faliment, el se bucura de-o avere frumușică. Prietenii beneficiau din plin de această avere, ca și de colecția sa de obiecte turcești, stofe indiene și persane, pistoale și iatagane, și, mai ales, de șeile minunate și de harnașamentele bogate cu care își împodobea caii de călărie.
Trăind în preajma unor maeștri ca Géricault și tînărul Delacroix, cititor pasionat al lui Byron și byronian în adîncul sufletului, Monsieur Auguste a rămas mai cu seamă un instinctiv, un impulsiv, un voluptuos iubind pictura așa cum iubești femeile și căutînd în voluptate acea exaltare a tuturor simțurilor, acea înălțare de sine pe care o cerea și artei. Deși obținuse locul întîi la Marele Premiu al Romei la vîrsta de douăzeci și unu de ani, nu s-a simțit de loc jignit, mai tîrziu, că apropiații săi îl considerau un « amator », iar cunoscătorii un « minor ». În domeniul artei, era pus în rîndul micilor romantici asemenea unui Napol Pirineanul sau unui Petrus Borel Licantropul în literatură, cu toate că nu se ascundea, ca aceștia, în dosul exceselor și al extravaganțelor: dimpotrivă, prefera să adopte acea atitudine de dandy, rece, ironic, pentru a ascunde astfel mai bine focul care îl mistuia și care arde cu flăcări atît de înalte în cele mai bune tablouri ale sale, *Femeie gătindu-se*, aflat la muzeul din Orléans, de exemplu. În cele mai reprezentative pînze ale sale, senzualitatea neliniștită și zbuciumul sufletesc lasă poate să se între-

zărească taina pe care o ascundea cu atîta grijă, iar acordurile îndrăznețe ale carnațiilor sidefii și ale sumbrelor efluvii din *O Venus neagră* trădează vraja nepătrunsă pe care o reprezenta pentru el Orientul. Mai voluptuos decît Delacroix din *Femeia cu papagal* (Muzeul din Lyon), mai bun cunoscător al erotismului oriental decît vizitatorul *Femeilor din Alger* (Luvru, 1834), Monsieur Auguste merită să-și păstreze genul de anonimat care l-a fixat sub acest nume; cu condiția să-i recunoaștem acestui « minor », poate mai degrabă în germene decît ajunse la deplina lor împlinire, toate calitățile care se cer unui mare pictor, în ciuda conflictului întreținut de coexistența unei impetuozități orientale cu o neputință de-a trăi moștenită de la Watteau.

Mitul oriental s-a născut, la romantici, dintr-o nevoie de evadare în spațiu ce se manifestă atît în literatură, în muzică și în teatru cît și în pictură. Dimpotrivă, mitul medieval răspunde acelei nevoi de dezrădăcinare în timp care se exprimă în nostalgia Evului Mediu, în acea capacitate de atașare aproape mistică de amintirea Sfîntului Imperiu Roman Germanic, și mai mult încă în acea reînviere a zeilor și a eroilor antichității nordice pe care o stimulează în Germania primele traduceri ale vechilor epopei germanice și ale poeziei Minnesängerilor, ignorate aproape cu desăvîrșire pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Istoria descoperirii *Cîntecului Nibelungilor*, a traducerilor sale în germana modernă și a indiferenței — adeseori chiar a ostilității — cu care au fost întîmpinate aceste publicații dovedește că, pînă la romantism, spiritele cele mai cultivate rămîneau oarbe la frumusețea acestor texte uitate. Efectele pe care le provoacă asupra picturii romantice această renaștere a străvechilor epopei sînt vizibile în marile cicluri decorative ale castelelor și ale palatelor, unele dintre ele năzuind la o reconstituire arheologică, altele mulțumindu-se să interpreteze, cu mai multă sau mai puțină fantezie, arhitecturile, costumele, armele vremurilor de altădată. Această mișcare nu-i lipsită de ana-

logie cu aceea care, în cercul nazareenilor, reînsuflețește cultul lui Dante, al lui Ariosto și al lui Tasso.

Marile decorații murale ale lui Moritz von Schwind și a emulilor săi de la Reședința din München, din castelele regilor Bavariei și de la cetatea Wartburg unde avusese loc faimosul «turnir al cîntăreților» în care se înfruntaseră Tannhäuser cu Wolfram von Eschenbach, tratează de-a valma istoria și legendele vechii Germanii. Ciclul lui Carol cel Mare de Alfred Rethel de la Primăria din Aachen, datînd din 1847, exprimă în mod plastic devoțiunea romantismului german față de marii împărați de odinioară, a căror viață și moarte erau încă învăluite într-un anumit mister, Friedrich Barbarossa, Friedrich al II-lea de Hohenstaufen, Carol cel Mare. *Mitul imperial* devine o temă bogată și rodnică satisfăcînd deopotrivă gustul depărtărilor, al unui real colorat cu fabulos, al unui cavalerism eroic a cărui amintire consola oamenii de mediocritatea omenească a timpurilor prezente. Încă de pe atunci, în gîndirea și în arta Germaniei apare acea aspirație către supraom care își va afla expresia desăvîrșită la Nietzsche și care, pînă la el, îmbracă aspecte destul de variate.

În Franța, dorința tipic romantică de a proiecta acest ideal eroic într-o figură de dimensiuni supraomenești s-a cristalizat în jurul lui Napoleon. Personaj legendar încă de pe vremea cînd trăia, tînărul general din războaiele din Egipt și Italia întruchipează mult mai bine decît împăratul aspirația la măreție, respectul pentru destinele excepționale pe care poezia le va imortaliza în siluetele gigantice ale lui Lara, Manfred, Goetz von Berlichingen, tînărul Don Carlos. Iconografia lui Napoleon Împărat ține adeseori de propagandă și de politica de prestigiu; dimpotrivă, aceea a lui Bonaparte exaltă un sentiment popular autentic. Poporul este cel care se înflăcărează pentru « isprăvile » lui Bonaparte, îl transfigurează pe micul ofițer și-l idealizează pe « Corsicanul

cu părul lins » ajungînd să-l reprezinte ca pe

un taumaturg în *Ciumații de la Jaffa* de Gros, în invulnerabilul de la *Podul Arcole*, în învingătorul stihiilor din cavaleristul care străbate curmăturile Alpilor pe un armăsar cabrat.
Divinizarea imperială, comparabilă cultului pentru suveran ce constituia la romani o adevărată religie, ilumineză cu o strălucire aproape supranaturală toate tablourile în care apare figura eroului. Pe cîmpul de bătălie de la Eylau, el împarte deopotrivă blîndețea învingătorului față de răniții și prizonierii armatei dușmane și poruncile crunte, adevărate fulgere jupiteriene, care aruncă regimentele în focul bătăliei. Faptul că acest proces de idealizare și de divinizare nu s-a întrerupt după ce gloria cuceritorului s-a stins dovedește cît de independent de succes era acest cult, de vreme ce învins, lovit de zei, pironit în insula sa precum Prometeu în Caucaz, Napoleon e și mai « divin » decît înainte.
Totuși, din punct de vedere plastic, pictorii se interesează mai mult de tînărul Bonaparte, eroul juvenil, cu ochi învățăiați, de-o slăbiciune ascetică, pentru că mai purta aureola Revoluției din care se născuse. El simboliza astfel atît un destin personal cît și acela al unui întreg popor. Pe cît de supranatural de epic este *Napoleon la Saint-Bernard* de David (1801, Malmaison), pe atît de solemn, uscat și declamatoriu în același timp, este acela din *Incoronare* (1807, Luvru) lipsit de-o majestate autentică și nepătrînd nimic din magia ritualului religios, aproape mistic, care pune împăratul în rîndul semizeilor. Bonaparte îndrăgit de pictori este un Hercule, un Ahile, un Tezeu; învinsul de la Waterloo poartă o altă aureolă, a doliului, a fatalității, a eșecului prometeic, fulgerat pentru că zeii s-au îndepărtat de el. Se pare chiar că cele mai frumoase tablouri inspirate de Napoleon sînt cele ale înfrîngerii, *Retragerea din Rusia* de Boissard de Boisdenier, de exemplu (1835, Muzeul din Rouen), cumplit prin realismul său vizionar și pictat, după toate aparențele, sub influența drogurilor pe care le consuma acest artist. Boissard

de Boisdenier se număra printre membrii clubului de consumatori de opiu și haşiş care se întruneau la palatul Pimodan din insula Saint-Louis, frecventat de Baudelaire, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Delacroix.
O altă *Retragere din Rusia*, aceea a lui Charlet (1835, Musée des Beaux-Arts din Lyon) a cunoscut o popularitate uriașă la Salonul din anul următor, în 1836. Charlet, istoriograf al epopeii imperiale, nu și-a restrîns admirația și devotiunea numai la figura lui Napoleon; el a fost deopotrivă poetul pedestrimii, al soldatului de rînd, al veteranului care mărșăluia de la un capăt la celălalt al Europei. Litografiile sale, ce emoționau păturile de jos ale populației, întreținеau în oamenii simpli cărora nu le venea să creadă în moartea Împăratului o adevărată idolatrie pentru marele om și pentru tot ceea ce se lega de numele lui, lucruri și oameni. Boissard de Boisdenier este epic și liric; Charlet, în schimb, traduce latura familiară, comică, și chiar pe aceea de un dramatism uneori hazliu a aventurii napoleoniene; cu el, cîntecul eroic alunecă în anecdotă, și în cîntec propriu-zis.
Învins și mort, Împăratul a păstrat în imaginația populară și în litografiile ce glăsuiau poporului, într-o limbă pe care acesta putea s-o înțeleagă și s-o îndrăgească, o aură supranaturală. La rîndul său, a beneficiat și el de acea superstiție a imortalității care învăluise legenda eroilor străvechi, regele Arthur, în tradițiile englezești, Barbarossa și Friedrich al II-lea de Hohenstaufen în legendele germane. Cultul postum închinat simultan persoanei împăratului și eroismului colectiv al Marii Armate atestă persistența mitului și cucerește țările străine; un pictor polonez, Piotr Mihalowski, funcționar imperial, care fusese elevul lui Charlet în timpul ședерii sale la Paris în 1832 și 1833, transplantează în țările slave mitul și reprezentarea sa, dar idealizarea conducătorului și a oamenilor lui produce două lucrări stranii, caracteristice spiritului epocii: *Ossian primind pe generalii lui Napoleon*, de

Girodet de Roucy Trioson (1801, Luvru) și *Defilarea nocturnă* de Raffet (1834, castelul din Compiègne).

Pasiunea lui Napoleon pentru Ossian — biblioteca sa de campanie conținea volumul lui Macpherson și *Suferințele tînărului Werther* de Goethe — îi îndemna pe pictorii care voiau să-l lingușească să reproducă episoade din poemele sale favorite. În vederea unui popas pe care Împăratul urma să-l facă la Quirinal, Ingres a compus pentru tavanul camerei ce îi fusese destinată un *Vis al lui Ossian*, cu totul excepțional în opera sa, și, în mod paradoxal, una dintre culmile romantismului francez (Muzeul Ingres, Montauban, 1806). Girodet, la rîndul său, a primit din partea arhitectului Fontaine comanda unui tavan pentru castelul de la Malmaison, în 1801. Vrînd să-l actualizeze pe eroul legendar al ciclului ossianic, el l-a reprezentat printre personajele poemului lui Macpherson, primind într-un Olimp nordic, pîclos ca Walhalla, umbrele generalilor Revoluției.

Compusă cu stîngăcie dar străbătută de un soi de entuziasm candid, această pictură nu are organizarea severă, muzicală și plină de visare din tabloul lui Ingres, în schimb regăsim aici mai bine idealizarea naivă a Revoluției. Dimpotrivă, în *Defilarea nocturnă* de Raffet, escadroanele fantomă se aliniază ca pe un cîmp de manevră, cavaleriștii înveșmîntați în ceață ca și caii lor spintecînd cu fulgerul săbiilor tenebrele spectrale. Această aspirație la depășire, care este unul dintre cei mai activi factori romantici, stimulează puternic cultul eroilor; eroi istorici sau eroi imaginari, ei întruchipează, ca și în miturile antice, amplificarea prodigioasă a eului care rîvnește cu înflăcărare să ajungă deopotrivă cu zeii. Victime ale exagerării, ale hybrisului lor, ei păstrează în cataclismul care îi strivește atitudinea victimei sublime, a titanului străfulgerat. Imagistica populară vede bucuros în Napoleon pe insula Sfînta Elena un Prometeu încătușat în Caucaz.

Cînd o generație are nevoie de eroi, și-i ia de unde îi găsește. In ochii romanticilor, eroii antichității fuseseră înjosiți și terfeliți prin felul în care îi folosise academismul. Spiritul revoltei împotriva lui Dumnezeu și a societății va face din ei niște proscriși. Manfred s-a pus în afara societății prin incest: a devenit suprauman; astfel, într-un desen de John Martin, el se socotește deopotrivă cu cei mai înalți munți din Alpi pe care îi contemplă ca pe niște semeni de ai săi. Banditul, hăituit de societatea ale cărei legi le înfruntă și le încalcă, primește și el, pentru isprăvile sale, coroana romantică: Moor, Hernani, cavalerii haiduci din burgurile renane devin, prin însăși răzvrătirea lor, niște supraoameni așijderi eroilor baroci, Don Juan, Faust, Hamlet, Don Quijote, din care romantismul va face de asemenea niște eroi, alături de idolii abstracți personificați, transformați în idei active: Republica pe baricade de Delacroix, bunăoară, și Revolta populară împotrivindu-se asupririi în *Dos de Mayo* de Goya.

Eroii baroci erau *oamenii sfidării*, ai exaltării eului, ai acțiunilor nesăbuite; romantismul adună visele lor uriețești și le dă o cuprindere și mai mare încă; Daumier, în opera căruia Delacroix regăsea ceva din Michelangelo, reia neobosit tema omului care vrea ca legendarul să devină cotidian, să transforme irealismul romanului cavaleresc în faptă și în act: Don Quijote. Poeții vor amalgama mai mulți eroi baroci pentru a crea noi personaje. În eroii lui Byron îl regăsim și pe Faust, și pe Hamlet, și pe Don Juan, iar Grabbe[1] produce un «șoc» extraordinar punînd față în față și opunînd într-un conflict amoros pe Burladorul sevillan și pe filozoful din Nürnberg.

*

E greu să determini deosebirile foarte precise dintre baroc și romantism; cel din urmă pare

[1] Christian Dietrich Grabbe (1801—1836), poet dramatic german, aparținînd mișcării romantice (N. trad.)

izvorît din cel dintîi ca un fel de prelungire logică, de excrescență firească, și de-a lungul întregului Secol al luminilor s-au menținut o seamă de mișcări mai mult sau mai puțin oculte ce duceau subteran de la unul la altul. Dacă rococoul poate fi privit pe drept cuvînt mai degrabă o « stare » a barocului decît un fenomen estetic și social independent, atunci în el își au rădăcinile și curentele majore ale romantismului. Le recunoaștem ușor în două mari alegorii, funebre în ciuda aparenței lor galante și hedoniste: *Îmbarcarea pentru Citera* și, mai puțin evident dar și mai surprinzător după ce ai descoperit cifrul, *Firma lui Gersaint.*

Marile motive ale lui Watteau sînt personajul întors cu spatele la privitor — caracteristic și pentru romantismul german din opera lui Carus și a lui Friedrich —, ambiguitatea statuilor la frontiera dintre mineral și uman, nostalgia profundă pe care o produce muzica, ambivalența figurii lui Mezzetin [1], aflată la jumătatea drumului dintre teatru și infern, la intrarea căruia apare uneori în chip de strană și, mai mult încă, acea pietrificare a timpului, acea oprire a vieții într-o suspensie fără sfîrșit. Dacă extremiștii romantismului, care detestau în egală măsură și clasicismul și rococoul, îl ignorau, el a fost adorat în schimb de doi dintre cei mai reprezentativi romantici francezi, Gérard de Nerval și Auguste. Obsesia metamorfozei minerale și a morții, ca și acel presentiment că lumea de dincolo e cuprinsă în cea de aici, că din parc în infern se trece fără tranziție și fără să-ți dai seama, ar fi trebuit să-l desemneze pe Watteau nu numai ca un precursor al romantismului, dar și ca acela dintre maeștrii săi în care sentimentul tragic al vieții s-a dezvoltat cu o neliniștită și melancolică splendoare.

Semănînd leit cu Watteau prin acea tulburătoare asociere a triumfului morții cu apoteoza

[1] Actor din vechea comedie italienească (1654—1729) (N. trad.)

senzualității rafinate, Tiepolo, gravorul suitelor *Scherzi* și *Capricci*, a dezvoltat *avant la lettre* marile teme romantice. Caracterul său zbuciumat și fantasc nu se deosebea de al lui Watteau despre care Gersaint ne-a spus că era « îndărătnic, neliniștit și schimbător », nestatornic, sumbru, timid și caustic, iar Caylus rezuma spunînd: « Singurul său dușman era el însuși ». Asocierea lui Pulcinella cu Moartea, întrunirea în jurul altarelor de sacrificiu a magilor orientali cu bărbi lungi, în mantii de blană, a femeilor înfloritoare și a adolescenților echivoci sprijinindu-se de copaci uscați și contemplînd meditativ lungii șerpi tenebroși care sînt mesagerii răposaților printre cei vii, a fost « fantezia » acestui venețian care, mai bine ca oricine, a tradus și a glorificat viața inimitabilă a Cleopatrei pe tărîmul Adriaticei, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Un alt venețian, în care romanticii au îndrăgit, așa cum vom vedea mai departe, mai ales pe arhitectul unor temnițe de coșmar, Piranesi, a exaltat obsesia tragică a ruinelor. Înainte de a se lăsa furat de beția gigantismului și de a-și confrunta geniul și spaima cu niște volume ciclopice, Piranesi născocește niște ornamente a căror structură inițială răspunde sensibilității rococo. La început, el lucrează încă în spiritul marilor *stuccatori* venețieni, genovezi, bavarezi sau austrieci dar, în cazul său ca și în acela al lui Tiepolo, apar și proliferează o seamă de teme romantice răspunzînd zbuciumului ce agita epoca, acelei aspirații confuze spre un acord în care frumusețea nu mai poate fi un remediu al suferinței de-a trăi, și adaugă unul dintre acele aliaje misterioase care dau secolului al XVIII-lea fizionomia lui specifică. Jocul de curbe și de contra-curbe din desenele decorative, arabescurile, ghirlandele, panașele [1] nu sînt prea diferite, în aparență, de ceea ce vedem la Audran [2], dar spre deosebire de fantezia gra-

[1] Ornament în formă de pene, care în arhitectură înlocuiește uneori frunzișurile capitelurilor (N. trad.)

[2] Gérard Audran (1640—1703), gravor francez (N. trad.)

țioasă și întotdeauna perfect echilibrată a acestuia, fantezia lui Piranesi, ca și aceea a lui Tiepolo din *Capricci*, are ceva neliniștit, chinuit, funebru, prevestind acel « mare teatru al morții » care va fi *Camera Sepolcrale*.

Metamorfoza prin împietrire, pe care o întîlnisem la Watteau, își strecoară amenințarea în capriciile decorative ale lui Piranesi și chiar în reprezentările sale de ruine. Și marmura însufletită mimează atît de înșelător gesturile patetice ale vieții, iar viața, dimpotrivă, în timp ce se lasă prinsă și imobilizată de melancolia insidioasă, se întoarce pînă-ntr-atît în obscuritatea minerală încît nu mai știm dacă personajele goale sau îmbrăcate în zdrențe, sau elegante ca niște reconstituiri arheologice din pictura academică, ghemuite printre coloanele sfărîmate, arhitravele prăbușite și palmierii țîșnind din altarele schilodite sînt făpturi aevea sau efigii sculptate. Astfel, acea planșă, înfățișînd plimbarea unui personaj minuscul printre dalele gigantice și mormintele de pe Via Appia, figură infimă și derizorie de insectă trăind pierdută în uriașul imperiu al morții, este una dintre planșele cele mai romantice ale autorului suitelor de gravuri intitulate *Antiquità* și *Carceri*.

Magnasco, în calitate de om al secolului al XVIII-lea, simțind cum se clatină solul nestatornic, mînat de gîndirea revoluționară izvorîtă de-a dreptul din Enciclopedie, reprezentase în faimoasa compoziție de la Palazzo Bianco nu o scenă propriu-zis nocturnă ci o lume pe care noaptea începe s-o invadeze, împietrind personajele în gestul început, unul punînd o carte pe masa de joc, altul mîngîind un cățeluș, altul încărcînd o pușcă de vînătoare, și însăși mîna artistului încremenind pe cartonul de desen pe care pictorul creionează figurile grațioase aflate în fața ochilor săi. Dar în timp ce durata omenească, imobilizîndu-se, oprește mișcarea, suspendă viața, stinge suflarea, destinul lucrurilor își urmează munca lui subterană de distrugere. Dalele teraselor crapă, zidurile se coșcovesc, piatra se fărî-

mițează, se destramă în jurul acestor ființe orbite de plăcere, sau care s-au și prefăcut, ca în *Îmbarcarea pentru Citera*, în umbre în țara umbrelor, fiind astfel prematur introduse în acel *ținut al sufletelor chinuite* unde morții așteaptă să scape de povara lutului pentru a pătrunde pe tărîmul celor aleși sau al celor osîndiți.

Dragostea romantică pentru ruine, care a făcut să țîșnească din umbră orașele fantomă ale lui Monsù Desiderio, frămîntă și străpunge universul lui Magnasco; faimos pentru bizareriile sale, cel supranumit Lissandrino[1] era un obișnuit al acestor fantezii funebre și al acestei obsesii a morții care circulă ca un curent subteran în arta din secolul al XVIII-lea, izbucnind uneori ici-colo, asemenea unui șuvoi de lavă funebră, arzînd și mistuind tot ce linge și mușcă. Sub creionul lui Tiepolo, un *capriccio* devine evocarea dramatică a enigmelor și a ceremoniilor morții, și acest pictor al zilei, împlinindu-se în lumina voluptuoasă a plăcerii și a bucuriei, devine un nocturn romantic atunci cînd desenează imaginile ezoterice din *Scherzi*, atît de greu de tălmăcit atunci cînd încercăm să le descriem.

Autentic nocturn și romantic la Tiepolo este cortegiul de personaje ce par a ieși din beznă ca să se piardă în mulțimea binecunoscută. Acei cabaliști evrei învesmîntați în blănuri grele, și magii orientali pricepuți într-ale necromanției, și tinerii călăi atletici, triști precum demonii adolescenți ai lui Verlaine și ai lui Baudelaire, și femeile înalte și domoale care seamănă cu niște Parce, purtînd povara uneltelor de caznă sînt, fără doar și poate, mesagerii nopții. Chiar și Pulcinella, asociat aici episoadelor de un burlesc înfricoșător ale propriei sale morți, ale funeraliilor și învierii sale, apare, prim avatar al lui Pierrot, în albeața lugubră a costumului său, ca un nebun lunatic, un moroi grotesc al nopții, fantomă integrată lumii morții care, străbătînd

[1] Este vorba de Alessandro Magnasco (1667–1749), fiul pictorului Stefano Magnasco (N. trad.)

zarva pestriță și veselă a Carnavalului, își filfiie alene, spectral, lungile mîneci livide.
Stilul luminos al lui Tiepolo gravorul, discreția cu care folosește nègrurile, pudoarea cu care îngroașă în cerneală misterul la care face aluzie și scrupulul cu care, dimpotrivă, expune acest mister în plină lumină — fără a-l face astfel mai inteligibil, a împiedicat o meditație suficientă cu privire la romantismul artistului care a creat suita *Scherzi di Phantasia*. Dimpotrivă, Piranesi a fost prețuit de romantici ca un maestru și un model. Atmosfera teatrală ce domnește adeseori în gravurile sale îl recomandă amatorilor de romane negre englezești și de melodrame franțuzești. El i-a sugerat lui William Beckford arhitecturile extravagante de la Fonthill și splendorile subterane din *Vathek*. De la el a împrumutat Walpole beznele în care se înalță silueta nefirească a *Castelului din Otranto*[1]. Contemplînd *Carceri*-le lui, Quincey și Coleridge și-au stimulat halucinațiile de mîncători de opiu. Pentru mulți poeți, el a fost o călăuză prin fascinantele tenebre; Théophile Gautier îl asociază cu Shakespeare și dorește ca în decorul lui Hamlet să fie reluate acvafortele sale, rătăcind « printre pădurile de coloane, de-a lungul sălilor scăldate în umbre și lumini misterioase, pierdut în forfota neistovită de personaje care par numai că trăiesc, și care populează aceste uluitoare construcții ».
Visul autentic se amplifică, în cazul său, cu un fel de idealizare teatrală destul de gustată de francezi, și era lăudat pentru studiile de scenografie cu acel Ferdinando Bibiena care spunea că « pictorul de perspective trebuie să fie în aceeași măsură un desenator sever și *un om care visează în beznă* ». Iar acest Piranesi care cuprindea toate lucrurile cu o privire dublă, reală și imaginară, și care pornind de la cele simțite și trăite eșafoda vaste structuri iluzorii era, mai mult ca oricine, un astfel de om « visînd în beznă ». Era pus alături de Géricault, care se interesa

[1] Roman negru de Horace Walpole (1717—1797) (N. trad.)

de fizionomia criminalilor și-a nebunilor, căci biograful său Bianconi povestește că, în loc să aleagă modele frumoase, aduna din umbra pridvoarelor de biserică toți schilozii și calicii, ca și cum această predilecție pentru urîciunile fizice ar oglindi o înclinare pentru diformitățile patologice extinsă pînă și în artă. Dar el era încă și mai romantic prin acea obsesie a morții care invadează chiar și planșele din *Capricci*, unde n-are ce căuta, căci motivele decorative, inspirate de grația și fantezia rococo, se îmbină cu unele motive macabre și cu ecouri de *memento mori*.
Omul care trăiește printre ruine e mai expus ca oricare altul la o intimitate cu asociațiile de idei funebre, și patima cu care se lansase acest tînăr venețian în explorarea și reprezentarea vestigiilor romane se însoțea în mod necesar cu reflecțiile melancolice privind șubrezenia operelor omenești. Ruinele, aceleași monumente străvechi atacate și distruse de asaltul secolelor, care nu fuseseră decît un pretext pentru Pannini sau un accesoriu pitoresc pentru Hubert Robert, sînt *luate în serios* de Piranesi, putem spune chiar: în tragic. Fiind arhitect și nu arheolog, cunoaște din experiență degradările provocate de timp, care desăvîrșesc ceea ce prostia și brutalitatea omenească începuseră; pentru el un edificiu este o făptură vie, a cărei decrepitudine îl emoționează. Rămășițele unei glorii apuse îi dictează acea bizară *meditație despre vid*, cuprinsă în planșele ce înfățișează Coliseul și Termele lui Caracalla. Și dacă, de obicei, îi place să-și populeze compozițiile cu o puzderie de mici personaje, agitate și nervoase, preocupate de muncile sau de desfătările lor cu acea vioiciune italienească ce contrasta atît de mult cu încremenirea tragică a uriașelor bucăți de zid și-a bolților ciclopice, în schimb, atunci cînd se află în prezența unei imensități defuncte în care ar avea dreptul să sălășluiască doar niște fantome imperiale, el izgonește omenirea nechemată și zgomotoasă și contemplă spațiul pur închis între rigurosul

său profil de piatră și « neantul său lăuntric». Vom reține, de asemenea, ca o exemplificare a acestui cult al morții, faptul că una dintre primele planșe din *Opere Varie* înfățișează *Camera Sepolcrale* unde pare să fi urmat planul din *Urn Burials*[1] de Thomas Burton. Ai crede chiar că proza amplă și melodioasă, barocă pe alocuri și cadențată cu mare suplețe de autorul lui *Religio Medici*, susține ritmurile acestei compoziții bizare în care gravorul adună cele mai variate moduri de înhumare, de la adăpostul umil hărăzit craniului sub două țigle sprijinite în formă de acoperiș pînă la sarcofagul de o superbă ostentație ce exaltă mai mult vanitatea defuncților decît puterea, gloria sau bogăția lor.

Prin acea însușire ce îmbină lirismul inspirației și rîvna migăloasă a unui « specialist în morminte», *Camera Sepolcrale* este una dintre cele mai romantice opere ale lui Piranesi. Vizitatorii minusculi se preumblă prin acest columbar titanic, interoghează firidele, îi descifrează epitafurile. În explorarea acestor hipogee ei aduc un amestec de curiozitate științifică și detașare mondenă: știm bine că într-o zi va trebui să murim, la ce bun să întunecăm prezentul în așteptarea viitorului? Chiar și în această intimitate a lui Piranesi și a personajelor sale cu « însemnele morții» remarcăm resemnarea de bonton, aristocratica nepăsare cu care omul secolului al XVIII-lea acceptă spaimele și incertitudinile lumii de dincolo. Scoicile ornamentale și volutele capriciilor decorative nu sînt păgubite de faptul că artistul a strecurat printre încîntătoarele lor arabescuri tigva și osemintele din *vanitas*[2] și, chiar pe vremea cînd Piranesi născocea aceste eleganțe lugubre, călugării își decorau osuarele cu ghirlande de femure și de vertebre îmbinate cu o fantezie paradoxală ce transforma aceste rămășițe omenești

[1] Lucrarea de bază a medicului și scriitorului englez Thomas Browne (1605–1682), în care este cuprins *The Anatomy of Melancholy* de șir Thomas Burton (N. trad.)
[2] Moralități în imagini enunțînd o lecție relativă la vremelnicia și șubrezenia condiției umane (N. trad.)

în motive ornamentale tot atît de fermecătoare și de grațioase ca și buchetele și pandantivele de stuc ale bisericilor baroce din Bavaria și Austria. *Rococoul funebru* al bisericii Santa Maria della Consolazione din Roma e identic prin natura sa cu capriciile decorative ale gravorului, și frica de moarte pare exorcizată aici prin însăși temeritatea cu care simbolurile ei se împletesc cu cele mai încîntătoare imagini ale vieții.

Prezența micilor personaje printre ruine, participarea lor la ceea ce am putea numi viața ruinelor nu ascultă numai de dorința de a însufleți aceste vaste arhitecturi care, fără ele, puteau să fie înspăimîntătoare, dar și de faptul că, în secolul al XVIII-lea, vestigiile antichității nu erau conservate întocmai ca operele de artă dintr-un muzeu, ci amestecate cu viața populară. Oamenii locuiau acolo, se iubeau, se băteau, iar contactul cu această activitate pătimașă cruța piatra de moartea materială și morală care se abate asupra așezărilor părăsite. Cu toate acestea, Piranesi nu caută întotdeauna să-și construiască personajele la scara monumentelor. Desconsiderînd exactitatea arheologică, el modifică proporțiile în raport cu propria sa emoție. Pentru că exaltă și exagerează beția enormității în fața ruinelor, colosale prin ele însele, dar împinse pînă la dimensiunile fantastice ale vidului prin înseși facultățile visătorului, el micșorează omul pentru a face și mai sensibil contrastul dintre dimensiunile monumentelor și silueta infimă a individului. Din acest contrast extrage o temă de meditație filozofică despre nimicnicia omului în comparație cu natura dar și cu propriile sale opere.

Furat de sentimentul romantic al ruinelor, Piranesi nu păstrează în reprezentarea lor scrupulul proporțiilor pe care de la Renaștere încoace le respectau toți cei ce studiau Antichitatea. Pentru că simte un edificiu ca pe-o făptură vie, îl amplifică pînă la dimensiunile pe care i le atribuie în această spaimă onirică sau vizionară. Chiar dacă aceste vestigii de temple și de terme

nu ar fi decît niște superbe cadavre, ele tot ar impune acea admirație intimidată, respectuoasă și înfricoșată pe care omul o manifestă micșorîndu-se și mai mult, așa cum îngenunchem pentru a sublinia diferența de proporții dintre noi înșine și puterea căreia i se cuvine prosternarea noastră.

Dacă vom duce mai departe cercetarea a ceea ce putea fi reflecția filozofică a lui Piranesi, vom descoperi că romanticele meditații despre condiția omului și destinul acestuia i-au condus gîndirea la următoarea concluzie despre micimea individului: făptură infimă, într-un univers care îl umilește și-l strivește sub măreția lui, omul este prizonierul acestei umiliri și acestei striviri. În labirintul termelor și al încăperilor subterane, pline de ecouri — în uriașa piscină de la Castel Gandolfo, reprezentată în planșa 22 din *Antiquità d'Albano*, bunăoară — Piranesi i-a văzut rătăcind în beznă pe lucrătorii și pe cerșetorii care locuiesc în aceste grote și a conceput atunci acea dublă perspectivă metafizică, orizontală și verticală, atît de izbitoare în suita *Carceri*, și avînd pentru el o semnificație esențial filozofică.

Omul este un prizonier: iată de ce Piranesi își anunță culegerea *Carceri* printr-o compoziție imaginară figurînd pe planșa 2 din *Opere Varie* și intitulată *Carcere oscura*, inspirată probabil de decorurile de teatru ale lui Visentini, Bibbiena sau Valeriani, asociate fanteziilor « fiabesche »[1] ale lui Carlo Gozzi pe scena commediei dell' arte. Se crede chiar că un proiect de punere în scenă al desenatorului francez Daniel Marot pentru *Temnița lui Amadis* i-ar fi furnizat ideea inițială a acestei prime *Carcere*. Latura teatrală a compoziției e subliniată chiar de indicațiile lui Piranesi, care însoțesc titlul: ele fac aluzie la niște unelte de cazană destinate torturării criminalilor.

[1] De basm, feerice (N. trad.)

Tema carcerei este tratată aici, pentru prima oară, într-un spirit scenografic și de un pitoresc exterior, dar ideea evoluează în spiritul neliniștit al artistului devenind în cele din urmă acea suită extraordinară a Temnițelor, a cărei majestate lugubră se deschide în toate direcțiile lumii subterane. Atracția labirintului, pe care o constatăm și aiurea, bunăoară în piscina de la Castel Gandolfo, se complică aici cu o gîndire filozofică — omul captiv sieși și destinului său — și cu o spaimă puternică grație căreia Piranesi a fost foarte îndrăgit de « neliniștiții » cu un temperament identic cum ar fi de pildă Quincey. Tot aici se reflectă un întreg aspect al personalității sale profunde și tăinuite pe care îl atesta deja dragostea pentru ruine, și anume tendința spre gigantismul monumentelor și micșorarea la proporții infime a oamenilor. Tristețea intensă care se degajează din suita *Carceri*, grozăvia acelor celule uriașe străbătute de pasarele ce dau în gol, de scări ieșind din subterane insondabile pentru a se pierde în înălțimi nedeslușite, îngrămădirea de unelte de cazană, roți, lanțuri, cabestane, chiar dacă ținem seama de exagerarea vizionară și de emfază, oglindesc direct viața lăuntrică a artistului. Acest mod de-a exterioriza o stare de spaimă proiectînd-o în variațiunile fantastice pe tema captivității anunță o stare « morbidă » ce i-a adus gravorului o largă popularitate printre romanticii francezi înclinați să prefere căutării infinitului și a absolutului, care îi stimulează pe germani, aspectele monstruoase ale formulei « urîtul este frumosul ». *Latura teatrală* a lui Piranesi i-a sporit succesul pe lîngă poeți ca Victor Hugo și Théophile Gautier care concepeau ei înșiși romantismul la modul teatral. Dimpotrivă, ceea ce asigură, în cazul englezilor și al germanilor, influența *Temnițelor* asupra *Confesiunilor unui mîncător de opiu* și a decorurilor de teatru ale lui Schinkel și ale lui Blechen pentru dramele Sturm und Drang, care sînt niște drame metafizice, este analogia dintre propria lor spaimă și spaima spirituală a auto-

rului italian. Vom nota în special un raport strîns, dar probabil întîmplător, între obsesia închisorii așa cum o înfățișează Piranesi și aceea pe care o întîlnim într-o piesă puțin cunoscută a lui Schiller, *Demetrius*.

Ar trebui analizată natura stranie a personajelor locuind în *Carceri* pentru a defini lumea de prizonieri printre care s-a proiectat însuși artistul, căci descrierea acestor monstruoase celule subterane nu poate fi decît rezultatul unei experiențe onirice. Solemnitatea înfricoșătoare a acestei lumi de suferință și de umilire nu ne-ar convinge în aceeași măsură dacă n-ar fi fost o realitate în primul rînd chiar pentru Piranesi. Fantezia și capriciul intervin puțin în aceste reprezentări unde se simte bine că fiecare amănunt a fost văzut și trăit. Iată de ce familiarii planșelor din *Carceri* se identifică ușor cu personajele din aceste gravuri și cu Piranesi rătăcind printre ele. Ei gîfîie porniți să-l urmeze în urcușul pe scările fără sfîrșit ce materializează aspirația omului prizonier de a fugi, dar *pe sus*. Se mai identificaseră de altfel și cu acel personaj minuscul plimbîndu-se pierdut printre construcțiile ciclopice de pe Via Appia, din *Vedute*, și care reprezintă acum pe blestematul hărăzit acestei «torturi a scărilor» ce poate fi și «tortura prin speranță» despre care se vorbește într-o celebră povestire a romantismului francez[1].

Ca și cum s-ar fi osîndit singur să locuiască în această lume născocită de el, numai pentru faptul că o reprezenta, Piranesi rămîne închis în labirintul subteran din care țîșnesc nesfîrșitele stoluri de scări aeriene. Thomas de Quincey nu s-a înșelat cînd, prin halucinația opiului, însoțește cu privirea fuga artistului rătăcind prin propria sa gravură în care s-a închis fără să-și dea seama. «De-a lungul zidurilor zăriți o scară, și pe această scară, cățărîndu-se nu fără greutate, însuși Piranesi. Urmăriți treptele, ceva

[1] *La torture par l'espérance* de Villiers de L'Isle Adam, în volumul *Contes cruelles* (N. trad.)

mai sus, ele se întrerup brusc în fața unei prăpăstii. Orice i s-ar fi întîmplat bietului Piranesi, vă închipuiți cel puțin că a ajuns la capătul trudei sale, căci nu mai poate face un pas fără să cadă; dar ridicați ochii, și iată o a doua scară ce se înalță în aer, iar pe această scară din nou Piranesi pe buza altei prăpăstii. Uitați-vă și mai sus, și-o scară și mai aeriană se înalță în fața voastră, și din nou bietul Piranesi urmîndu-și urcușul, și așa mai departe, pînă ce eterna scară și Piranesi împreună cu ea dispar în nouri, adică la marginea gravurii.»

Dar aceste gravuri pot să prindă viață și în afara viselor de opiu. Piranesi a combinat coridoarele, vastele săli și scările de tot felul ale *Carceri*-lor asemenea unui itinerar comparabil celui închis de pictorii chinezi din dinastia Song în peisajele lor muntoase. Totuși, la chinezi, acest itinerar este mai metafizic decît la Piranesi: perspectivele succesive ale munților și văilor constituie obstacole pe care trebuie să le trecem pentru a ne atinge țința, dar această țintă este contemplarea propriei noastre lumi interioare în armonie cu elementele universului vizibil și invizibil. În pictură, apar niște mici personaje urcînd potecile, trecînd torentele pe punți, poposind pentru a contempla o cascadă sau pentru a medita într-o sihăstrie rustică, personaje care ne reprezintă de fapt pe noi înșine, ne arată drumul și ne-o iau înainte pentru ca să nu ne rătăcim. Din clipa cînd am intrat în tablou, ne asociem cu ele pentru a călători împreună, ne confundăm cu ele.

Același fenomen se produce și cu Quincey și cu fiecare dintre noi, dacă nu băgăm de seamă, de îndată ce ne lăsăm *absorbiți*, literalmente, de fascinația acestor arhitecturi insolite. E greu să rămîi în afara acestor imagini care solicită atît de puternic participarea noastră, a acestor minunății cărora imaginația noastră nu trebuie să le adauge nimic: ea nu poate decît să *adere* atît de puternic la lucrul reprezentat încît sfîrșește prin a pătrunde în el și a se pierde ca într-un

labirint fără ieșire. Obsesia romantică stîrnită de suita *Carceri* n-ar fi atît de puternică dacă nu l-ar fi obsedat în primul rînd chiar pe artist: îl vedem, într-adevăr, la mulți ani de la publicarea unei prime culegeri, reluînd planșele și lucrîndu-le din nou, accentuînd acea magie a umbrei care după o experiență de viață mai bogată și probabil mai dureroasă dobîndește și mai mult tragism. De la prima la cea de a doua concepție a *Carcerilor* beznele se îngroașă, clarobscurul se împovărează cu și mai multă noapte, spaima născocește noi prăpăstii și mai primejdioase, iar faptul că simți deasupra ta prăpastia și că ridicînd capul încerci amețeala prăbușirii perpendiculare într-un maelstrom vrednic de Edgar Poe sporește acea atmosferă de tristețe, de neliniște și spaimă ce se degajă din aceste planșe, de care John Martin și-a amintit probabil atunci cînd grava peșterile infernului din ilustrațiile sale la *Paradisul pierdut*. La Fragonard și la Hubert Robert, găsim de asemenea cîteva unghere de parc unde, la căderea amurgului, fantome nevăzute se înalță și se plimbă, stîrnind lungi vîltori de frig și de spaimă fără ca prin aceasta fizionomia lucrurilor să se modifice cîtuși de puțin.

Romantismul era deja prezent; era prezent, de asemenea, în unele chipuri obsedate ale lui Lorenzo Lotto, mistuite de neliniști, de deznădejde și de frică în prezența neantului, ca băiatul cu șopîrlă de la Academia din Veneția, era prezent în enigmaticele convorbiri din *Inimă prinsă în mrejele iubirii*[1] și nocturnele sale grandioase, aceea din navigația spre Insula Domnițelor mării, a somnului Inimii și a Dorinței Pătimașe adormite într-o pădure vrăjită. Era prezent, de asemenea, în marele cult al tenebrelor oficiat de

[1] Roman alegoric imitat după *Romanul Rozei*, scris în 1457 de regele René d'Anjou. Miniaturile care îl împodobesc și al căror autor anonim e consemnat în istoriile de artă sub numele operei sale: *Maître du Cœur d'Amour épris*, sînt considerate capodoperele genului. Ele se remarcă prin căutările de efecte de lumină (peisaje nocturne, răsărituri de soare) (N. trad.)

Rembrandt în sinagogi fastuoase și stranii, în peisajele sulfuroase ale lui El Greco, pe cîmpiile pustii și neliniștitoare ale lui Herkules Seghers, în *Cimitirul evreiesc* al lui Ruysdael, adevărat decor pentru un roman negru englezesc sau pentru un *Märchen* german, dar el sălășluia cu mult înainte încă în peisajele Școlii Dunărene, în pădurile amenințătoare ale lui Wolf Huber, a căror incantație îl va captiva pe Gustave Doré și pe Moritz von Schwind, în spațiile amețitoare ale Bătăliei de la Arbella de Altdorfer, în luminișurile milenare unde se întîlneau și stăteau de vorbă schimnicii lui Mathias Grünewald. Și mai de demult, existaseră «nocturnele» manuscriselor carolingiene, și peripețiile lui Ulise, acel călător romantic, un Childe Harold al Războiului Troian, naufragiile și luptele sale împotriva monștrilor povestite în frescele romane de pe Esquilin.

Nostalgie a trecutului, captare viguroasă a prezentului, presimțire, prevestire și prefigurare a viitorului, spiritul romantic le amestecă pe toate și le armonizează.

I. MAGIA NOPȚII

Tema Nopții dezvoltată de predecesorii și de precursorii romantismului. «Aspectele nocturne ale naturii» la Filozofii naturii germani. «Imnul către noapte» la Novalis și la poeții germani. John Martin, Victor Hugo.

Arta și poezia romantică au închinat Nopții un cult tot atît de înflăcărat ca și cel pe care oamenii din «secolul luminilor» îl consacraseră zilei. Totuși, secolul al XVIII-lea a venerat «lumina» mai puțin decît ne închipuim noi de obicei; și el are *chipul său de umbră* și chiar epocile «clasice» au încercat față de noapte măcar o curiozitate. Această curiozitate se transformă și se dezvoltă ca pasiune în momentul în care sînt reluate în dezbatere certitudinile întemeiate pe «zi». În repetate rînduri, pictura a dorit să reprezinte și să exprime noaptea, cu ajutorul unor episoade din mitologie sau din scrierile sacre; ori de cîte ori s-a aventurat în domeniul beznelor, ea le-a descoperit cu un amestec de uimire, de teamă și de plăcere. Acest amestec e foarte ușor de recunoscut chiar în anumite miniaturi medievale, unde atmosfera tragică a Patimilor adaugă nopții materiale o impresie de grozăvie sacră. Din acest moment, antinomia radicală dintre întuneric și lumina zilei desenează o linie de demarcație precisă; dar, în zona ce le desparte și

unde se întîlnesc, există o regiune intermediară, aceea a clarobscurului pentru care, la vremea lor, chiar unii artiști ai Renașterii încearcă o atracție tulbure. Clarobscurul, care nu este nici zi nici noapte, nici un amalgam de zi cu noapte, ci un moment aparte, tainic și ispititor, îi fascinează pe pictori și-i înspăimîntă, ca și cum ar trage îndărăt fruntariile unei lumi necunoscute, a cărei explorare se vădește plină de primejdii.

Ceea ce zărește și caută pictorul, după ce a întrezărit-o în clarobscur, este o formă de expresie dramatică deosebit de emoționantă, care izbește simțurile, imaginația și sensibilitatea și conduce pînă la extraordinar, pînă la supranatural. Miniaturistul din *Inimă prinsă în mrejele iubirii* avusese conștiința acestui farmec al Nopții și-l tălmăcise cu un fel de «fior» foarte evident în *marinele nocturne* din Domnițele Mării și în somnul adînc al cavalerilor, adormiți sub cerul nemărginit și înstelat. Dar cînd ne depărtăm de Renașterea propriu-zisă deviind spre manierism și baroc, și spre acea manieră de-a fi baroc, care, la un moment dat al evoluției sale, pune stăpînire chiar și pe Renaștere, vedem cum Noaptea se apropie, își desfășoară vălurile negre, oferă spre mai amplă și mai profundă cercetare enigmele clarobscurului și dezlănțuie marea bătălie seculară, cu biruințe nestatornice, dintre «luminos» și «tenebros». Vedem astfel cum pictorul socotit drept un clasic pur, și cel mai «senin», Rafael, pune în *Eliberarea Sfîntului Petru din temniță*, de la Vatican, trei efecte luministe al căror sentiment tragic poate fi socotit romantic. Cele trei «acte» ale acestei scene se succed atît în spațiu cît și în timp și se deosebesc prin trecerea de la un tumultuos clar de lună răvășit de nori în care se agită torțele paznicilor treziți pe neașteptate de alunecarea unei făpturi supranaturale, la episodul temniței în care violența unei iluminații cerești orbește pe captiv și pe temnicerii săi, și, în sfîrșit, la concluzia evadării, supranaturalul aclimatizîndu-se treptat cu cotidianul, iradiația fan-

tastică a îngerului armonizîndu-se cu luminile pămîntului.

În frecventa sa «glorificare a Nopții», un alt mare nocturnist al Renașterii, Dosso Dossi, se întîlnește și el cu Michelangelo din Mormintele Medicilor. Și mai des decît în Italia, în țările germanice existaseră marile *conjurații ale tenebrelor* ilustrate de Grünewald, de Albrecht Altdorfer, de Niklas Manuel Deutsch, iar Hyeronimus Bosch, în acele Țări de Jos veșnic ispitite de farmecele umbrei, impusese lumina sumbră a infernului, familiară și urmașului său, în domeniul straniului, James Ensor. Însăși Franța a numărat o seamă de închinători ai nopții: Antoine Caron, istoriograful simbolicelor serbări nocturne de la Fontainebleau, precum și acel ciudat francez naturalizat napolitan sub masca lui Monsù Desiderio, care a populat cu fantome orașele de miez de noapte, înghețate sub gerul clarului de lună.

Odată intrați în baroc, pășim spre noaptea verde a lui El Greco, pe sub bolțile crepusculare de mînăstiri bîntuite ale lui Magnasco, străbatem atemporala semi-zi a lui Georges de la Tour, pînă la vestitul *cult al umbrei* oficiat de *tenebroșii* italieni Beccafumi, Barocci, Gentileschi, Luca Cambiaso, cum și de acel Caravaggio care va naște o posteritate atît de fecundă de caravaggiști în Țările de Jos, în Germania, și chiar în Dalmația lui Bencovič. Și dacă vom coborî de la Mathias Grünewald, prin Elsheimer, pînă la Rembrandt, vom ajunge, dincolo de focurile aprinse pe cîmpuri, de clarurile de lună cînd Elsheimer își agață de copaci fanarele sale, la Noaptea metafizică a lui Rembrandt. Într-adevăr, noaptea lui este locul transfigurărilor invizibile ce se desfășoară în zona cea mai lăuntrică a ființei. Ea devine familiară și prietenoasă, fără a-și pierde însă majestatea și nici puterea; știm că este divină, ceea ce n-o împiedică nicidecum să se amestece cu umanitatea noastră. În ea răsună incantațiile marilor preoți din temple și din sinagogi, meditațiile murmurate ale filozofilor, cuvin-

tele de dragoste pe care le schimbă soții între ei cu voce scăzută. Nu-i bîntuită de spectre; morții pe care îi pomenește sînt întotdeauna — Lazăr sau Hristos — niște înviați. Gesturile personajelor, aidoma celor pe care oamenii le fac în vis, cîteodată, și ale somnambulilor, îi datorează un fel de sfială cucernică, de reținere religioasă, ca și cum mișcările făcute noaptea ar atrage după ele, chiar fără știrea celor care le săvîrșesc, tot soiul de farmece și vrăji. *Noaptea brună* a lui Rembrandt se întîlnește cu *noaptea verde* a lui El Greco și cu noaptea împurpurată de lumînări a lui Georges de la Tour; oamenii o străbat fără spaimă, liniștit, pașnic, ca și cum ar fi vorba de o lume familiară, iar cînd se întîlnesc cu îngerii se salută între ei prietenește. Noaptea interioară pe care Rembrandt o purta în el devine mai pretențioasă și atotstăpînitoare cînd acesta, îmbătrînind, restrînge puterile amăgitoare ale minunăților zilei. Ea a fost pentru el ceea ce fusese orbirea pentru Simion din Templu: o disponibilitate pentru revelație și iluminare, o putință de înțelegere sporită a invizibilului. Nu-i chiar totuna cu aceea a lui Lamartine din *Căderea unui Înger:* «... și noaptea suspina plină de foșnetul viselor...», căci visele lui Rembrandt nu fac nici un fel de zgomot, ci mai degrabă o soră a nopții lui Novalis «...sfîntă, inefabilă, misterioasă...». Ai crede că preoții și rabinii olandezului oficiază o veșnică adorare a Nopții, un Cult al Tenebrelor în care gesticulația rituală a oficianților agită și răscolește uriașe valuri de umbră. Cînd romanticii francezi, incapabili să pătrundă religiozitatea profundă a acestui Cult, se vor îndrăgosti, cam alandala, de Gotic, de Rembrandt, de Noapte și de cimitire, ei nu-l vor concepe decît sub aspectul inversat al *Liturghiei negre* de Louis Boulanger. Reculegerea lui Rembrandt va îndepărta imaginațiile lor turbulente, și din polivalența nocturnă nu vor reține decît complicitatea ei cu vampirii și spînzuraților, nu vor vedea în ea decît hăuri și adîncimi infernale...

Oh ! les souffles ! craignez les souffles de la nuit !
Où vous emportent-ils? Ceux qu'un rêve conduit
Deviennent rêve eux-mêmes et sans être coupables
Tombent dans l'essaim noir des faces impalpables ![1]

spunea Hugo căruia îi plăcea să asculte limbajul obscur al «gurii de întuneric» și să-i interpreteze oracolele. Cît de metafizică apare Noaptea lui Rembrandt, cu farmecele ei limpezi, alături de această noapte hugoliană, atît de deseori melodramatică și scuturată convulsiv de alămurile lui Berlioz...

Cum să ne mai mirăm de importanța pe care o dobîndește *nocturna* în pictura romantică germană cînd poezia și muzica acestei epoci, ca și «filozofia Naturii», îi acordă un loc atît de mare. Într-adevăr, este momentul cînd un Schubert scrutează *aspectele nocturne ale științelor naturii*, cînd Troxler, Vitalis, Kieser, Oeser, Schelling nu mai descoperă în Noapte o forță negativă, o *absență* — absența luminii... — ci o putere activă, o energie uriașă; cînd Schumann compune *Nachtstücke*, cărora le răspund clarurile de lună ale lui Jean-Paul, grădinile bîntuite de noapte ale lui Brentano și ale lui Eichendorff, beznele demoniace și înghețate ale lui Arnim. Nopții îi închină Mörike cele mai frumoase versuri ale sale atunci cînd o descrie «visînd rezemată de peretele munților, și contemplînd echilibrul calm al podișurilor de aur în cumpăna timpului», și cînd ascultă «depărtările nocturne asupra cărora domnește Dumnezeu, cîntecul plin de armonie al izvoarelor destinului». În țopăielile sarcastice ale lui *Gaspard de la Nuit*[2] al nostru,

[1] Oh ! adierile ! Temeți-vă de adierile nopții / Unde vă duc ele? Cei mînați de un vis / Devin ei înșiși vis și fără să fie vinovați / Cad în roiul negru al fețelor impalpabile (N. trad.)

[2] Este vorba de o cărțulie foarte rară și mult prețuită de un cerc restrîns de inițiați. Ea a servit drept model lui Baudelaire pentru micile sale poeme în proză și se compune dintr-o suită de schițe scurte: «gravuri după picturi imaginare», scrisă într-o limbă foarte îngrijită și echilibrată. Autorul ei este Jacques Louis Napoléon Bertrand (1807–1841) (N. trad.)

răsună ecourile fantasticelor *Veghi* ale lui Pseudo-Bonaventura[1].

Romanticele *Nachtlieder*, acele cîntece ale nopții, cîntece închinate nopții, răsună de la Wieland și Mathias Claudius, care stau călare pe rococo și pe romantism, pînă la Rilke care proclama «Eu cred în Nopțile...», pînă la tumultuoasa *Nocturnă* de Nietzsche, la *Nachtlied*-ul lui Zarathustra, el însuși anunțîndu-se în *Tanzlied*-ul său ca o «pădure și-o noapte de copaci întunecoși», și exaltînd clipa cînd «se înalță vocea tuturor izvoarelor țîșnitoare, și sufletul meu este un izvor care țîșnește». *Drumul nocturn* al călătorului care se afundă prin codrii învăluiți în bezne, îndrăgit de autorul lui *Taugenichts* și de acela al lui *Gaya Scienza*[2] e o formă simbolică a impulsului de neliniște și de curiozitate al omului străbătînd o *noche oscura*, în întîmpinarea luminii, acea lumină ce nu se află decît dincolo de junglele nopții.

Plimbarea nocturnă nu este un divertisment; în ea se săvîrșește mișcarea esențială spre centrul sinelui și-al lumii, acel drum spre interior care paralizează lumina. Cucerirea nopții prilejuiește totodată o seamă de bucurii alese și subtile, și acele *Offenbarungen* — acele «revelații» sublime — anunțate de Novalis. În împărățiile Nopții tronează marile forțe ce fecundează Universul, Mumele așezate în întunericul subpămîntean, care creează, iau îndărăt și-apoi recreează tot

[1] Poet încă neidentificat a cărui operă a apărut în 1804 sub titlul *Veghile*. S-a presupus că ar fi vorba de filozoful Schelling care în 1802 semnase trei poeme cu acest pseudonim. Alte ipoteze atribuie *Veghile* lui E.T.A. Hoffmann sau lui Brentano. Cea mai recentă ipoteză îl identifică unui scriitor numit Wetzel (1797–1819), un fel de geniu boem (N. trad.)

[2] Scriitorul romantic german Joseph Eichendorff, autorul *Amintirilor unui Pierdevară* (Taugenichts) și Friedrich Nietzsche (N. trad.)

ce este viață. Infinita ei bogăție o asociază pe aceea a imanenței care conține misterioasele comori ale inconștientului. Locuită de somnambulii lui Hoffmann cu alaiurile lor de spectre, ea călăuzește pașii lor stranii de-a lungul prăpăstiilor care pe omul treaz l-ar înghiți în adîncul neantului. Pentru cel ce doarme, ea deschide peisajul nesecătuit al visurilor. Nu există noapte romantică fără vis, și acest vis care inițiază individul în ființa și în devenirea lui ne întîmpină la încrucișările căilor tenebroase. Acolo, în văgăuna cea mai adîncă a Nopții, călătorul rătăcit al lui Friedrich se apleacă spre priveliștile bîntuite, acolo se întorc în Mumă copiii-îngeri ai lui Philipp Otto Runge, căci, așa cum spunea pictorul din Wolgast, «noaptea este adîncul fără de margini al cunoașterii indestructibile a lui Dumnezeu». În sfîrșit dacă am vrea să spunem care sînt cele mai «romantice» dintre toate cărțile romantice, am alege desigur *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, care nu este decît o lungă noapte populată de un vis ce se naște pe sine și se reînnoiește necontenit, și *Imnurile către Noapte*[1], în care cîntă obsesia dulce a morții în iubire, a acelei *Liebestod* atît de strîns implicată în sufletul german încît devine o temă veșnic repetată, de la Jean-Paul la Wagner, în bocetul nocturn în care cîntă în cor atîtea voci deosebite, cărora le răspund ca un ecou *Nopțile* engleze ale lui Young, elogiul întunericului rostit de *metaphysical poets* din secolul al XVII-lea, înfricoșătoarele peripeții ale eroinelor din romanele negre prin subteranele orientale din *Vathek* și sălile neogotice ale *Castelului din Otranto*, învecinat cu Fonthill, și aparițiile lui Satan în nopțile nemărginite ale infernului miltonian cu minunății pictate de straniul și magnificul John Martin.

Se știe că Martin concepuse proiectul îndrăzneț de-a dărîma vechea Londră și de-a clădi în loc un oraș uriaș și măreț; straniile edificii îngrămădite în tablourile sale istorice confirmă că

[1] Al căror autor este tot Novalis (N. trad.)

era și el, potrivit cuvintelor lui Bibbiena amintite în legătură cu Piranesi, foarte savant în ce privește desenul arhitectural și un obișnuit al viselor sumbre. Vom mai nota ca o asemănare între ei și faptul că subiectele preferate ale acestor tablouri istorice sînt catastrofele; e nevoie ca orașe întregi, Ninive și Babilon, să fie incendiate și să se prăbușească pentru a mulțumi dragostea romantică de ruine pe care englezul o împărtășește cu venețianul, și, mai de mult, cu acel francez naturalizat napolitan, Monsù Desiderio.

John Martin constituie o excepție singulară în pictura romantică engleză care își manifestă fără rezerve pasiunea ei pentru peisaj. Tot acest romantism al naturii, de la Sandby la Samuel Palmer, se străduiește să comunice tot mai intim cu stihiile. Există, totuși, alături de romantismul peisagist, un romantism fantastic, dar acesta aparține sfîrșitului secolului al XVIII-lea și rămîne marcat de un spirit rococo. Întreaga artă vie britanică de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, în care tot ce nu-i «academic» lucrează după natură pentru a înfățișa parcurile și rîurile Angliei păstrează, în ciuda originalității sale, o urmă de academism, cel puțin în alegerea subiectelor istorice, mitologice sau biblice, chiar și la cei mai buni ca Füssli și Martin, numai că aceștia se salvează, am putea spune, prin vocația lor pentru Noapte și spiritul lor romantic ce s-a rupt de orice apartenență la academism.

Apariția lui John Martin, și astăzi încă atît de rău cunoscut și mult prea puțin admirat, alături de Turner și de Constable, care sînt cu paisprezece ani mai în vîrstă decît el, semnifică deschiderea unui drum nou al romantismului, și încă unul dintre cele mai frumoase, deși mai puțin bătut.

În aceeași epocă în care Füssli, numit în 1801 *Keeper*[1] *of Royal Academy*, ținea acolo stră-

[1] În engleză: conservator (N. trad.)

lucitele și captivantele sale lecții, un tînăr artist, originar din Northumberland, își cîștiga existența din greu smălțuind obiecte de porțelan: John Martin, unul dintre cei mai originali și remarcabili pictori pe care i-a avut Anglia, sosise la Londra cam în același moment cînd Blake înfățișa, spre marea indignare a concetățenilor săi, prima expoziție « de ansamblu » a operelor sale. În aceeași epocă, Turner se elibera de anecdotă și de imitația pasionată a lui Claude Lorrain, pentru a întreprinde explorarea naturii vizionare.

Pe lîngă o modestă educație rurală și lecțiile unui artist italian, statornicit în Anglia, Bonifazio Musso, John Martin aducea cu sine imboldul unui geniu straniu, larg deschis către fantastic, hrănit cu acea tradiție a secolului al XVIII-lea care îndemna spiritele curioase să se aventureze în domeniul bizarului, al ermeticului și al ocultului, ducînd pe de o parte spre împărăția misterelor autentice, iar pe de alta la periferiile dubioase ale imposturii și mistificării. Această sete de iluzie, pe care rococoul o moștenise de la baroc, cerea artei să transfigureze realitatea și să transporte omul într-o suprarealitate capabilă să astîmpere pofta de nou și de necunoscut ce însuflețea o societate obosită, neliniștită și blazată. Secolul al XVIII-lea a fost vîrsta de aur a magilor și a șarlatanilor care se străduiau, fiecare în felul lui, să satisfacă acea interogare anxioasă privind lumea de dincolo. Răspunsurile puteau începe cu resursele unei mașinării de feerie teatrală, mergînd pînă la ședințele de spiritism într-un decor impresionant prin atmosfera lui funebră, și la « întrunirile » solemne ale societăților secrete condamnate la tăcere prin jurăminte înfricoșătoare. Iluzionismul optic, care fusese ținut la loc de mare cinste în pictura olandeză a secolului al XVII-lea prin dispozitivele ingenioase ale unui Hoogstraaten sau ale unui Fabricius, nu depășea limitele experienței și uluitoarele jocuri de oglinzi ale laboratoarelor olandeze rămîneau privilegiul

cîtorva inițiați. În schimb, în secolul al XVIII-lea, curiozitățiile optice s-au răspîndit în domeniul public și aproape la nivelul spectacolelor de bîlci. Sub nume diverse: panoramă, polyoramă, panoramocopie, zograscop, genul iluzionist al cîtorva industriași, maeștri ai *trompe l'oeil*-ului, s-a străduit să creeze tot soiul de mașinării ciudate care deformau realul și sugerau prezența irealului. Era vorba fie de un iluzionism naiv, înfățișînd o profunzime fictivă, fie de imitarea unei perspective teatrale care beneficiase cu un secol în urmă de genialele îndrăzneli ale unor Burnacini sau Galli-Bibbiena, și care fuseseră adaptate gustului popular. Dar toate acestea puteau sfîrși cu irupția unei alte lumi în lumea de aici; spectrele invitate în mod familiar de Cagliostro la ședințele lui de spiritism și de magie, mai mult sau mai puțin onorabile, se prelungesc pe planul iluzionismului în născocirile magicianului de music-hall Robertson, care a impresionat atît de puternic imaginația contemporanilor săi și care, așa cum am spus în altă parte [1], a îndrumat poate chiar și geniul fantastic și funebru al lui Goya.

Societatea engleză din acea epocă de joncțiune între secolul al XVIII-lea și al XIX-lea gusta misterul ieftin, chiar mai mult decît misticismul autentic, iar fabricanții de iluzii bizare și de emoții violente, feerice sau macabre, se bucurau de mult succes. Înclinarea spre ezoterism, fantasticul romanelor negre, o anumită intimitate înnăscută cu supranaturalul, mai cu seamă la velși, scoțieni și irlandezi, progresul eclerajului teatral, al decorurilor și al mașinăriilor, constituiau un mediu prielnic creării de minunății, și John Martin, care pînă atunci își smălțuise cuminte porțelanurile și pictase niște peisaje mai degrabă naturaliste, descoperă posibilitatea de a-și afirma gustul pentru miraculos și straniu în maniera în care un pictor alsacian

[1] V. Marcel Brion, *Arta fantastică*, ed. Meridiane, 1970 (N. trad.)

statornicit la Londra din 1771, Philipp Jakob Lutherbourg, asocia în tablourile sale unele dispozitive optice de o savantă complexitate, pentru a smulge strigătele de admirație, de uimire sau de spaimă ale privitorilor. Garrick pusese mîna pe acest alsacian chiar în clipa sosirii sale la Londra și a vrut să facă dintr-însul un decorator de teatru. Lutherburg l-a frecventat, de asemenea, pe William Beckford și pe amicii săi, atras fiind de toate formele de ezoterism și de miraculos. Splendorile fantasmagorice din *Vathek* îi datorează mult, căci el devenise pictor oficial la Fonthill Abbey, acel năstrușnic castel neogotic pentru care Beckford a risipit, odată cu toată averea sa, atîta bizarerie arhitecturală.

Marea faimă a lui Lutherbourg nu se întemeia atît pe opera lui de pictor cît pe bizarul spectacol optic, denumit de el însuși *Eidophusikon*, în care jocurile de lumină, de perdele și de ecrane, asociate cu niște figuri mobile, animau o panoramă în mișcare ce a entuziasmat toată Anglia și a asigurat multă vreme succesul unor teatre mici unde se prezentau aceste ciudățenii. Lutherbourg, care a exercitat o mare influență asupra lui Turner, a determinat cu ajutorul acestui Eidophusikon orientarea carierei lui John Martin, ale cărui aptitudini inginerești și pasiunea de a meșteri, cum am spune noi astăzi, îndreptau talentul pictorului spre un mod de reprezentare spectacular. Este posibil ca Martin să fi abordat și el problema *operei de artă totală* care preocupa aiurea pe Ivanov și pe Runge. Dorința de-a pune în serviciul picturii toate resursele teatrului l-a determinat să picteze niște uriașe decoruri mecanice cu subiect biblic sau istoric, teatrale, prin însăși compoziția tabloului și mai teatrale încă prin prezentarea sa. Jocuri de lumină adaptate la specificul scenei reprezentate sporeau grozăvia acesteia; astfel, Martin a imaginat un *Ospăț al lui Balthasar* pictat pe sticlă care, iluminat în transparență, îi tulbura profund pe spectatori.

N-a mai rămas nimic din iscusitele născociri prin care John Martin sporea efectul patetic al tablourilor sale și chiar în aceste tablouri deslușim acum, alături de-o imaginație autentic vizionară, un sîmbure de iluzionism teatral. Prin aceasta, pictorul din *Sadak căutînd apele uitării* semăna cu acei magicieni serioși care, în anumite împrejurări, devin șarlatani, din dorința de a nu-i dezamăgi pe cei ce așteaptă din partea lor minuni palpabile. Martin era un mare pictor, capabil să înalțe reprezentarea realului pînă la cel mai captivant fantastic, și să se plimbe prin spațiile stranii ale supranaturalului ca printr-un parc englezesc. Imaginația punea stăpînire pe lumea viselor și, atunci cînd se ivea prilejul, nu se dădea în lături să-și stimuleze facultățile creatoare recurgînd la literatură.

Cel mai mult l-au inspirat poveștile orientale ale lui James Ridley, traduse chipurile din persană de Sir Charles Morell, ambasador la curtea Marelui Mogoul,—mistificare comparabilă cu pseudo-Ossian-ul lui Macpherson — și *Paradisul pierdut* de Milton. Uriașa pictură înfățișînd *Pandemonium* de la Muzeul din Birmingham, este scoasă direct din *Paradise Lost* și posterioară cu vreo douăzeci de ani gravurilor care ilustrau această carte și care sînt poate capodopera artistului: *la città dolente* din *Divina Comedie* este înfățișată aci în toată măreția ei înfricoșătoare; pe celălalt țărm al unui fluviu de foc care-și rostogolește valurile învăpăiate, se ridică la înălțimi de nepătruns niște arhitecturi ciclopice a căror frumusețe cumplită e pusă în evidență de valurile de pîclă și de miile de făclii «hrănite cu naft și asfalt» care, rînd pe rînd, îl întunecă și-l ilumineză.

Printre cele mai originale născociri ale lui John Martin, atunci cînd renunța la pictură pentru a se ocupa de tot soiul de alte probleme, cunoaștem un dispozitiv de iluminație scenică, mult mai avansat decît cel născocit de Lutherbourg, și un procedeu pentru purificarea apelor Londrei,

menit să aducă mari servicii în timp de molimă. Acest sistem de reflectoare de teatru, înlocuind policandrele și lămpile care, văzute de spectatori, păgubeau iluzia și efectul, reapare destul de des în descrierile de infern în care se complace imaginația lui vizionară. Uneori, Satan cuvîntează poporului de demoni adunați într-un soi de sală uriașă de operă, împodobită cu o puzderie de aplice și de policandre, alteori apare o lumină emanată de apele fosforescente jucîndu-și reflexele pe bolțile stîncoase ale infernului. Risipa de lumini pe care o observăm în *Pandemonium*, și care provine de la Milton, se cheltuiește, de asemenea, în candelabrele uriașe înălțate la încrucișările drumurilor infernale, și vom observa că iluminația lumii subpămîntene e îndeobște artificială. În Hades nu există nici o lumină în sine; luminozitatea pe care o emană pereții stîncoși sau joacă pe valuri seamănă aidoma cu respirația demonilor. Dimpotrivă, atunci cînd descrie paradisul, și chiar paradisul terestru, Martin începe să imagineze o lumină spirituală, nematerializată, care-i lumina în sine. Nici un arhanghel cu paloș de foc nu apare să-i pedepsească pe Adam și Eva izgonindu-i din grădinile Edenului într-un peisaj tragic de furtună și de noapte, așa cum vedem în gravura care ilustrează cea de-a douăsprezecea carte a *Paradisului pierdut*, ci doar o simplă rază de lumină străbătînd crăpătura îngustă a unei stînci, subțire și tăioasă ca o lamă.

Satanul miltonian, așa cum îl concepe John Martin, nu mai are nimic de-a face cu drăcăriile medievale sau cu monștrii lui Bosch; e înzestrat cu frumusețea severă și gravă a războinicilor antici, așa cum îi înfățișa Flaxmann în ilustrațiile pentru Homer, sau a personajelor lui Ossian văzute de Füssli. Și nu ne mai mirăm cînd îl vedem cum domnește asupra unui popor de eroi greci reprezentînd pe cei osîndiți ce locuiesc în aceste uriașe arhitecturi clasice ale infernului care par construite de Inigo Jones ori de Sir Christopher Wrenn. Această supraviețuire

pînă și în romantismul impetuos al picturilor și al gravurilor sale a unui clasicism aparent înnăscut, reprezintă unul dintre cele mai ciudate aspecte ale spiritului lui Martin. O concepție proprie despre spațiu opune compozițiilor pentru *Paradisul pierdut* deschiderea infinită a cerului celor aleși și labirintul sinistru al infernului, foarte vast în felul său, dar întotdeauna strivit, înăbușit de o masă apăsătoare de piatră. În schimb, paradisul terestru, unde Adam și Eva trăiau în intimitatea îngerilor și a jivinelor blajine, este un pelerinaj italienesc de Turner, armonios și calm, în care bizareria pictorului lui Lucifer nu prea are prilejul să se desfășoare. Inspirația lui Martin pare mai liberă în picturile scoase din poveștile orientale sau din poeții contemporani. *Manfred* de Byron i-a sugerat una dintre cele mai frumoase acuarele în care îl vedem pe erou gata să se arunce în prăpastia unui peisaj cu munți înalți, de o sălbăticiune și de o dezolare infinită, iar *Ultimul om* de Campbell o compoziție de mare tristețe în care tema romantică a confruntării individului cu natura *pustie* este dezvoltată dramatic. Foarte puțin cunoscut în afara Angliei tocmai din pricina rarității lucrărilor sale, aflate doar în muzee și colecții particulare britanice, John Martin reprezintă unul dintre cele mai viguroase și mai surprinzătoare genii ale romantismului englez. Coloritul straniu al tablourilor sale, ciudatele inovații încercate de acest neobosit experimentator în materia picturală pe care o folosea, fantezia capricioasă a unei existențe foarte dezordonate și plină de neprevăzut, sporesc interesul fizionomiei sale singulare.

Filozofia martiniană, așa cum se traduce în formele conținute de operele sale, vădește, ca și aceea a lui Piranesi, un pesimism radical: omul nu-i decît un punct infim în lumea sălbatică și dușmănoasă a naturii, ale cărei stihii complotează împotriva lui pentru a-l duce la pierzanie și osîndă. Munții cumpliți prin care urlă vîntoasele și djinii, ghețarii bîntuiți de

sufletele chinuite, strîmtorile infernale prin care răsună lugubre ecouri, lacurile subterane zbuciumîndu-şi valurile grele şi negre, alcătuiesc universul obişnuit al lui John Martin; îi place, de asemenea, poezia ruinelor antice, risipite în deşert. Diabolismul facil al lui Mortimer n-a avut nici o influenţă asupra acestei concepţii trufaşe despre suferinţă şi despre rău, marcată de o resemnare în spiritul lui Alfred de Vigny şi de o sfidare dispreţuitoare în maniera lui Byron. El a avut marele noroc de a-şi crea un limbaj pictural perfect adaptat la ceea ce avea de spus şi jocurile optice cu care se amuza mergînd pe urmele lui Lutherbourg l-au ajutat să dezvolte o expresie metafizică şi plastică a spaţiului care reprezintă poate cel mai mare merit al său şi unul dintre motivele pentru care nu trebuie uitat. Într-un cuvînt, John Martin este un vizionar autentic, care s-ar fi putut lipsi de stimulentul literaturii sau al experienţelor iluzioniste pentru a pătrunde în lumea supranaturalului şi pentru a aclimatiza acolo spiritul său neliniştit. Mai mult poate decît oricare german, John Martin este maestrul peisajului bîntuit: el a mers foarte departe, ca iluminat, dincolo de ceea ce le este îngăduit să contemple şi să povestească celorlalţi oameni, întorşi din călătoriile lor pe meleaguri neîngăduite. Uitarea în care a căzut în general, locul neglijabil acordat în istoriile de artă unuia dintre cele mai stranii şi mai excepţionale genii engleze, care n-a fost doar un excentric sau un om ciudat, ci un inspirat autentic, un călător în invizibil, subliniază nedreptatea unui destin. Faptul că a făcut de toate a dăunat probabil renumelui postum al lui Martin; incursiunile sale în domeniul ştiinţelor atingînd ocultul şi zonele limitrofe ale ezoterismului, unde e greu să desparţi sinceritatea de o anumită impostură, l-au prejudiciat în ochii posterităţii care ar trebui să fie mai atentă şi mai dreaptă faţă de extraordinarele sale tablouri. Füssli este maestrul clarobscurului în care minunăţiile nopţii vizitează şi contaminează lumea

luminii. Era acelaşi clarobscur care îi plăcea la Milton, cu acea lumină crepusculară de infern atît de bine exprimată şi de John Martin, ca şi de epopeile nordice, gaelitice cu Ossian, germanice cu *Niebelungenlied*, care au înflăcărat o întreagă generaţie europeană. Eroii şi fantomele înaintau în această penumbră verzuie şi brună, pentru care avea o mare slăbiciune, cu o siguranţă ce le-ar fi lipsit în plin soare. Aici, crimele shakespeariene îşi ascuţeau pumnalele fără teamă de a fi date în vileag, şi micuţa zînă ocrotitoare a casei, larul timid şi spăimos, se încumeta să se apropie de cercul lămpii. E Noaptea prin excelenţă romantică, brăzdată de fulgere şi îmbibată de o fosforescenţă veninoasă, de culoarea mucegaiului şi a putreziciunii. Nu-i vorba totuşi de noaptea iniţiatică, noaptea sacră şi divină cîntată de Novalis, ci de noaptea dubioasă, prielnică zbînţuielii strigoilor. Şi acelaşi Füssli care fusese subjugat de Michelangelo, ştia bine ce fel de farmece aduce cu sine din străfundurile necunoscutului noaptea mormintelor Medicilor atunci cînd se înalţă deasupra pămîntului şi-l acoperă. Pentru Füssli, această Noapte în care Novalis nu vedea nici strigoi şi nici coşmare, căci fusese iniţiat «la Saïs»[1] în marile mistere ale naturii şi ale supranaturalului, rămîne plină de surprize înfricoşătoare şi savuroase. Curtezanele sale englezoaice, cu aerul lor de împărătese şi vampiri, arată aşa pentru că sînt nişte făpturi ale nopţii şi pentru că din noapte îşi trag toată magia. Cele mai frumoase picturi ale lui Füssli, *Micuţa zînă*, de la Basel, *Lady Macbeth apucînd pumnalele*, din colecţia Stanley-Clarcke, *Satan, Păcatul şi Moartea*, de la Chicago, *Eroul eliberînd-o pe tînăra fată*, de la Basel, *Femeia asasinată şi Eriniile*, de la Zürich, *Cavalerul Wolfram şi soaţa lui*, din colecţia Karl Bernhardt, se joacă pe prosceniul Nopţii. Personajele ies

[1] Străvechi oraş din Egiptul de Jos, fosta capitală a dinastiei saite, centru important religios în epoca greco-romană (N. trad.)

o clipă din bezna ce le înghite iar de îndată ce părăsesc avanscena. El se liniștește ilustrînd *The Faerie Queene* [1] și comediile lui Shakespeare, dar vocația sa pentru întuneric rămîne neștirbită, căci în întuneric se simte mai bine decît în Anglia și în Elveția contemporanilor săi; societatea eroilor și a giganților, pe care o preferă tuturor celorlalte, satisface înclinarea lui înnăscută pentru excese. De altminteri, acest zürichez naturalizat la Londra împărtășea înclinarea lui cu o seamă de contemporani pe care îi putea socoti și compatrioți: William Blake și John Martin. Și în cazul său ca și în acela al lui Asmus Carstens, cunoașterea lui Michelangelo a trezit pasiunea pentru patetismul grandios pe care îl regăsește deopotrivă la Dante și la Homer, zeii săi. Dar noaptea michelangeliană lăsa neatinse formele, în timp ce Füssli înfățișează bucuros descompunerea lor în noapte, ca de exemplu cadavrul soției lui Wolfram îngropată de vie împreună cu cadavrul iubitului ei. Füssli se complace în aceste alegorii macabre așa cum se complace și în feeriile vaporoase ce joacă în clarobscur, procedeu pe care nu-l folosește asemenea caravaggizanților, pentru a accentua realul, ci, dimpotrivă, pentru a ajuta semințiilor întunericului să se reveleze celor vii. Asistăm astfel, în cazul său, la acea *revelație a nopții și prin noapte* care a fost și marea inspiratoare a lui Victor Hugo.

Această inspiratoare generoasă acționează în desenele și picturile poetului *Legendei secolelor* într-o dublă operație: transformarea realului și ridicarea lui în fantastic pe de o parte și, pe de alta, captarea onirică și vizionară a ceea ce se enunță, noaptea, prin « gura de întuneric ». Cultul său pentru negru îl așază între Piranesi și Odilon Redon; e vorba de un « mijloc » de a intra în legătură cu lumea supranaturală mai eficient decît masele mișcătoare ce vorbeau

[1] *Zîna zînelor*, poem feeric de Edmund Spenser (1552–1599) (N. trad.)

aceeași limbă ca el și-i pastișau stilul. Pictura și desenul deveneau pentru Hugo o scriitură automată în care prezența misterului se fixa mai imediat și mai direct decît prin poeme. Deși folosea cu deplină libertate tehnicile cele mai puțin convenționale, iar îndrăzneala lui, în întrebuințarea acestor materii insolite, era pe potriva virtuozității sale, Hugo nu era nici autodidact și nici « pictor de duminică ». Dovedise de foarte timpuriu talente dintre cele mai remarcabile și știa foarte bine că dacă n-ar fi dobîndit gloria cu ajutorul poeziei, ar fi dobîndit-o cu ajutorul artei plastice. Prietenia lui cu numeroși pictori care îi ilustrau cărțile, intimitatea cu Louis Boulanger, portretistul recunoscut al familiei Hugo, legătura cu Delacroix, între 1826 și 1830, i-au îngăduit să trăiască, etapă cu etapă, cuceririle artei romantice. Era în egală măsură un manual și un vizual, iar iscusința cu care lucra în lemn, ca și cercetările sale în domeniul picturii ni-l arată experimentînd neobosit, dar, mai presus de orice, era îmboldit de acel ochi interior care metamorfozează văzutul și-l face să ajungă la starea de viziune.

Știm că atunci cînd călătorea avea întotdeauna în buzunar un carnet, pentru a reproduce imaginile care îl impresionaseră, dar acesta ar fi putut fi doar un îndreptar folositor pentru niște descrieri literare. Cele mai documentare desene ale sale nu rămîn totuși în limitele stricte ale obiectivității. În clipa cînd descoperă, în obiect sau în el însuși, ceea ce poate deveni această realitate cu condiția să-i scoatem la iveală existența ascunsă, el începe să lucreze pe obiect și curînd nu-l mai vede așa cum este ci așa cum îl vede și i-l înfățișează imaginația sa. Lucrurile aflate între realitate și viziune sînt transfigurate. Astfel, digul de la Saint-Pierre-le-Port, pe care îl privește de la fereastra sa, într-o zi de iarnă, se preschimbă într-o alegorie a vieții omenești, asemenea unei bărci pradă valurilor uriașe. Metafora înăbușă descrierea precum marea se abate asupra mateloților și-i înecă, și chiar

punerea în pagină a desenului îngăduie năvalei grele și învolburate a apelor magia ei de fenomen supranatural. Tot astfel, acea mînă fără trup ce i-a apărut în vis și pe care o reproduce, înălțată spre o figură imperceptibilă care fuge de ea, și care ar putea fi mîna poetului, însuflețită de coșmarul unei vieți miraculoase, este într-adevăr o mînă de carne, de mușchi și de nervi în mîneca ei descheiată și suflecată, și atît de viguros individualizată încît, într-o asemenea pagină, Victor Hugo îl întîlnește și îl egalează pe Daumier. Théophile Gautier îl înțelegea bine cînd scria că « talentul lui Victor Hugo, fie că desenează fie că scrie, are drept trăsătură specifică faptul că este în același timp și exact și himeric ». Aceste două adjective atît de bine asociate definesc situarea între real și vis ce apare deopotrivă în *Turnul șobolanilor* din 1840, sau *La Tourgue*. Victor Hugo este un iluminat, iar cînd trece de la realitate la viziune simte nevoia să creeze numaidecît, fără șovăială, mijlocul de expresie ce va fixa mai bine imperceptibilul. Se folosește atunci de tot ce are la îndemînă, cerneală, sepia sau tuș, creion gras sau cărbune, dacă nu chiar un chiștoc de trabuc muiat în cafea, cenușă căzută pe fața de masă. Mijlocul n-are nici o importanță, cu condiția să capteze imaginea care fuge și nu se va mai întoarce niciodată.

În sfîrșit, nu vom uita că, oricît ar fi fost de solicitat de misterios și de oniric, el nu neglija posibilitatea de a le provoca prin tehnica halucinatorie a klexografiei, folosită de unii poeți și de pictori, pentru a-și stimula imaginația creatoare. Klexografia s-a bucurat de-o vogă egală cu aceea a siluetei în secolul al XVIII-lea, iar romantismul a moștenit-o. Totuși, nici rococoul nici romantismul nu se gîndeau să transforme « pata de cerneală » în instrumentul unui test. Pentru cei care se dedau acestui exercițiu, ea nu era de altminteri decît un punct de plecare, în general, prima materie oferită de hazard pe care, după aceea, imaginația lucra și inventa. În stare brută, pata de cerneală oferea sugestia

unei lumi enigmatice comparabilă celei pe care Leonardo da Vinci o căuta în petele de pe ziduri, iar Piero di Cosimo în scuipatul bolnavilor; de aici, visul în stare de veghe pornea pentru a-și construi perspectivele fantastice. Ne reamintim, de asemenea, ce-au însemnat pentru copilul Paul Klee vinișoarele ciudate ale unei mese de marmoră. Avertisment și provocare, pata de cerneală oferea pretextul unor metamorfoze bogate, chiar atunci cînd artistul care o observa rămînea pasiv în fața fenomenului și, mai mult încă, atunci cînd luînd în stăpînire acest dat inițial « lucra » pe el: surpriza făcea loc activității creatoare a fanteziei, și cîteva pete de cerneală puse deliberat ajungeau pentru a preschimba într-o operă de artă ceea ce era întîmplător și în stare brută. Un simplu punct schimba o masă informă de cerneală într-un cap de om, de animal sau de demon, surprinzător de viu, care ne privește din adîncul misterului său într-o culegere de klexografii publicată de Justinius Kerner la Stuttgart, în 1857, cu cîțiva ani înainte de moartea sa. Cecitatea crescîndă conferea « petelor de cerneală » ale poetului german o semnificație tragică: ai fi spus că atunci cînd împăturea foaia îmbibată cu cerneală și o freca între degete, el conjură într-adevăr făpturile fantastice care evadau din întuneric pentru a răspunde chemării sale.

În desenele lui Victor Hugo, amprentele degetelor solicită întîmplătorul și neprevăzutul aproape deopotrivă ca și pata de cerneală. După toate aparențele, Victor Hugo nu știa că unii pictori chinezi, nemulțumindu-se să picteze cu degetul, pictau și cu limba: dacă ar fi cunoscut această tehnică, el, care era atît de interesat de toate mijloacele de expresie, ar fi încercat desigur s-o folosească. Théophile Gautier a povestit cum anumite desene s-au născut dintr-o pată, aruncată în mod deliberat sau nu, și dezvoltată apoi într-un desen original. « De cîte ori, scrie el în prefața albumului de desene publicat de Castel în 1862, n-am urmărit cu un ochi înminunat preschim-

barea unei picături de cerneală sau de cafea pe un plic, pe primul petec de hîrtie ce-i cădea în mînă, într-un peisaj, într-un castel, într-o marină de-o stranie originalitate ». În cele vreo cinci sute de desene rămase de la Hugo constatăm astfel această dublă colaborare a geniului fantastic cu cunoașterea experimentală în desenul realist împins la viziune, și a darurilor hazardului preschimbate într-o imagine conștientă, voită. Aceasta dorință de a folosi materii neprevăzute, această aptitudine de a desena cu primul obiect aflat la îndemînă în clipa inspirației confirmă cele știute de noi despre speranța pe care și-o punea întotdeauna poetul în întîlnirile cu neprevăzutul. Relua apoi această formă izvorîtă mai mult sau mai puțin din « pata de cerneală » și o lucra cu un rafinament de mijloace extrem de îndrăzneț, folosind ceea ce numea el « mixturi bizare », iar desenul sau pictura odată terminate erau reluate cu șabărul, cu scalpelul, rupea hîrtia, o mototolea, o găurea pentru a obține efecte insolite. Această nesocotire a metodelor tradiționale și această invenție veșnică a unor noi resurse arată cît de apropiat era Hugo de artiștii de azi, și cît de avansat în raport cu pictorii la care ținea cel mai mult, un Louis Boulanger de exemplu, ale cărui îndrăzneli rămîneau timide alături de neașteptatele deschideri ale poetului pînă la « informal ».

Ca și Nerval, poetul *Legendei secolelor* iubise Germania și în aceeași perioadă cînd acolo se întemeia o « religie a Rinului », el însuși găsea în pitorescul dramatic al colnicelor renane, presărate cu agreabile orașe vetuste, încununate de castele în paragină, decorul cel mai prielnic invenției sale poetice. *Întoarcerea la Evul Mediu* este una dintre cele mai rodnice teme hugoliene: catedrala gotică, frontoanele triunghiulare, cu structuri de lemn, costumele ciudate și pasiunile violente, pompa cavalerismului, gloata pestriță a calicimii atîțau imaginația lui creatoare. Fără pretenții de exactitate istorică, el a reînviat Parisul catedralei Notre-Dame cu o strălucire

extraordinară și cu o putere de convingere irezistibilă, oferind ilustratorilor, ca și Balzac cu ale sale *Povestiri hazlii*, un izvor neistovit de reprezentări mai mult sau mai puțin fidele spiritului autentic al Evului Mediu, dar conforme în orice caz medievalismului general al romantismului.

Burgurile renane, atît de adesea desenate de Victor Hugo și care l-au inspirat pentru cele mai bune dintre operele sale, întruneau toate elementele emoționale dorite. Sumbru conturate de clarul de lună, sau înălțîndu-se din beznă ca niște recifuri uriașe sau ca niște corăbii primejduite în pîclă, oglindindu-se în apele fluviului, luptînd împotriva nopții mistuitoare, zidurile sfărîmate și turnurile năruite te făceau să visezi la secolele defuncte cînd viața părea mai bogată, mai puternică, mai firească. Burgurile lui Hugo sînt evocările nostalgice ale unei frumuseți uriașești, înnobilată de pecetea distrugerii și a morții. *Orașul cu podul rupt*, *Burgul crucii*, *Burg în furtună*, *Turnul șobolanilor*, *Burg în asfințit* se numără printre exemplele cele mai semnificative ale acestui lirism vizionar ce urmărește printre ruinele castelelor umbrele gigantice ale acelor « burgravi » mult îndrăgiți de Hugo pentru violențele temerare și trufia lor sfidătoare. Uneori, se străduiește să înfățișeze un oraș medieval cu exactitatea scrupuloasă a unui Viollet-le-Duc, ca și cum ar înălța un decor de teatru sau ar compune un ansamblu « gotic » pentru cine știe ce fanatic al secolului al XIV-lea, alteori rezumă în burgul luminat de clarul de lună melancolia unei măreții străvechi, umilită și redusă la niște dărîmături, aceeași care-l făcuse și pe Volney să viseze la coloanele Palmyrei și la piramidele Egiptului, în sfîrșit, cîteodată, uită cu totul de sine, și se lasă furat de intenția sa vizionară, fie pentru a arunca niște imagini informale, scurte și brutale ca un țipăt, fie pentru a desena lucrurile întrezărite în vis, în acea zonă de frontieră în care se înfruntă realitatea și iluzia.

De altminteri, în aceste ultime desene el dă măsura deplină a originalității și a importanței sale pentru că, aici, nimic nu zăgăzuiește și nici nu-i înăbușă inspirația vizionară. Amestecă fără teamă acuarela, laviul, desenul în peniță, guașa, sepia, arătînd astfel că prima țîșnire eboșată uneori cu funingine întinsă cu apă sau zaț de cafea nu ajunge pentru a mulțumi voința lui de *expresie totală*. Auzindu-l cum povestește că se mulțumea să picteze cu ce-i pica sub mînă, ca poet care socotește pictura un capriciu sau un divertisment — « asta mă amuză între două strofe » —, s-ar crede că nu punea de loc preț pe lucrările sale. Dimpotrivă, însă, folosirea simultană a diverselor tehnici picturale, faptul că recurgea la frotiuri, plisaje, rupturi, dovedește că Victor Hugo urmărea cu toate mijloacele o expresivitate maximă și nu lăsa foaia din mînă pînă ce nu reușea să ajungă la ea. *Ogiva*, împrumutată din ruinele castelului Gros-Nez de la Jersey, eboșată în peniță, terminată în laviu și reluată în guașă, e tot atît de sîrguincios și migălos *dezvoltată* ca și *Valul*, din 1857, intitulat simbolic *Destinul meu* și tratat în aceeași manieră. Nu-i de mirare că împingînd la extrem libertatea de emoție și de expresie a romantismului, Hugo a ajuns aproape la ceea ce numim astăzi abstracție și chiar la formele ei cele mai îndrăznețe și mai absolute. În fața acestor pete de tuș sau de acuarelă în care s-ar părea că sufletul fremătător, spiritul neliniștit urmează în impulsul lor necugetat gestul spontan al mîinii ținînd condeiul sau pensula, ne gîndim la Fautrier sau la Wols. Hugo-pictorul are geniul petei, mai mult decît pe acela al formei, dar însăși pata este o formă în cazul lui, spirituală, mărturisirea cea mai din adînc a ființei.

Romantismul german pare să fi cunoscut altfel de Noapte decît aceea a italienilor, a englezilor și a francezilor: acestea rămîneau în pragul misterelor, pe care se străduiau să le deslușească, să le ghicească intuitiv, și pe care le teatralizau, uneori, fără voia lor, căci nu ajunseseră să pă-

trundă adevărata natură a secretului. Epidermică și episodică, poezia Nopții nu depășește în romantismul francez pitorescul din *Gaspard de la Nuit*, și *Nopțile* lui Musset sînt tot atît de departe de Noaptea ezoterică, esențială, ca și *Nocturnele* lui Chopin. Distanța ce-l separă pe Pseudo-Bonaventura, frate cu Aloysius Bertrand, de *Imnurile* lui Novalis, este aceeași care există între omul ce se plimbă în miez de noapte, noctambulul inspirat, și magul inițiat în marile mistere. Fiecare om cunoaște noaptea pe care o poate înțelege și pe care o merită. Micile nocturne sentimentale și hazlii ale lui Spitzweg țin de operă și de idilă: cele ale lui Blechen, ale lui Carus, ale lui Friedrich, ale lui Oehme pătrund foarte departe, pînă la acel adînc de prăpastie atins de Novalis și de Hölderlin, unul hărăzit nopții prin predispoziție și alegere, celălalt transfigurat de lumina strălucitoare a zeilor, apoi lovit de orbire și de demență, aruncat în beznele nebuniei drept pedeapsă pentru a se fi înălțat prea sus și prea aproape de Soare.

Căutarea clarobscurului, urmărirea unui echilibru între beznă și lumină, a unei uniuni armonioase între zi și noapte este, începînd din secolul al XVI-lea, o constantă a picturii germane, și răspunde necesității metafizice de a cuprinde și de a asocia cele două elemente, de a șterge tot ce ar putea fi antinomic și inasimilabil în ele, de a reconcilia două forțe considerate în mod arbitrar vrăjmașe și care, de fapt, nu sînt decît cele două fețe ale unei singure realități. Într-adevăr, Noaptea orbește cu lumină pe mistici, pentru că este calea spre Lumină, și, poate, însăși Lumina, un alt aspect al Luminii. Cînd Novalis scrie că « ochii infiniți pe care Noaptea i-a deschis în noi par mai cerești decît sclipitoarele stele », el ne dă conștiința acelui miracol pe care noaptea îl săvîrșește « deschizînd » în noi ochii ce ne vor îngădui să-i contemplăm minunățiile. Noaptea este în același timp ceea ce trebuie văzut și ceea ce dă putința

de a vedea; noaptea e orb numai acela căruia Noaptea i-a refuzat darurile sale. Astfel, inițierea în Noapte este însăși condiția — și San Juan de la Cruz a spus-o limpede — inițierii în Lumină. « Și noaptea potolită se va uni cu revărsatul zorilor. »

E o mare distanță, fără îndoială, între Noaptea lui Novalis și aceea a lui Eichendorff: cu toate acestea, și pentru unul ca și pentru celălalt, Noaptea conține plenitudinea vieții ascunse, dar pentru unul această plenitudine scaldă din plin lumea simțurilor și a sentimentelor conducînd la presimțirile lumii de dincolo, în timp ce poetul Imnurilor *se cufundă* fără doar și poate în Noapte ca în prăpastia oracolelor în care zac revelațiile supreme. De asemenea, la pictorii minori, Fries, von Schwind, Spitzweg, farmecul idilic al Nopții se revarsă și împodobește peisajele cu o frumusețe blîndă și misterioasă neștiută ziua. Cînd Dahl face să scapere clarul de lună pe acoperișurile și pe cupolele Dresdei, cînd Fries descrie meandrele Neckarului deznodîndu-se în această lumină feerică, ei nu ating decît pragul misterelor; ei nu ajung la adevărata inițiere. Pătrund cel mult în grădina fermecată unde îl întîlnesc pe Möricke din *Gesang zu zwein in der Nacht* [1] sau pe Eichendorff din *Frühlingsnacht*: « Alte Wunder wieder scheinen... » [2]

Acest farmec mai ține încă de pacea magică a cîntecului de leagăn, *das uralt alte Schlummerlied* [3], ce se înalță din adîncul erelor cu freamătul calm al copacilor uriași și al izvoarelor tăinuite. Marile « nocturne » ale picturii romantice germane ne duc mai departe și mai sus pînă la acel poem-peisaj al lui Hölderlin, în care o lăută cîntă într-o grădină, în timp ce peste orașul adormit se desfășoară « visătoarea pătimașă, cu tot alaiul ei de stele, și cu desăvîrșita-i nepăsare față de suferințele noastre, misterioasa, străina... » Astfel îi apare ea lui Caspar David Friedrich, care se ducea în portul Greifswald să asculte convorbirile tainice ale uriașelor corăbii cu pînze, legănîndu-și domol catargele, sau rătăcea prin beznele landei în căutarea unei ogive gotice pe care lumina lunii o contura violent în alb și negru, sau se oprea printre stînci și asculta dialogul emoționant al nopții cu marea, povestind despre zădărnicia vieții omenești și nesfîrșita nimicnicie a trecătorului pierdut în imensitatea nesfîrșită a stelelor.

În plimbările sale nocturne, prelungite, adeseori, pînă dimineața, acest călător neliniștit nu urmărea un nou pitoresc, nici o nostalgică melancolie, nici făgăduiala unor întîlniri surprinzătoare, ci cunoașterea intuitivă a ceea ce Novalis învățase din marile magii ale întunericului.

În ochii și în gîndirea lui Friedrich, minunățiile nopții sînt atît de puternice încît se revarsă și asupra celor de peste zi, iar ceasul cel mai prielnic apropierii misterelor este acea obnubilare a luminii de către întunericul ce se așterne în clipa cînd nori de furtună năpădesc cerul, cînd tăcerea cenușie a zăpezii asurzește toate zgomotele și cînd crepusculul se răspîndește, revărsîndu-se în același timp și asupra zilei și asupra nopții, cu limpezimea lui ireală asemuitoare luminozității pe care ar emana-o beznele înseși.

Fie că au lucrat în preajma lui sau doar în același spirit, marii « nocturniști » romantici vizitează bucuros acest ținut tulbure și cu neputință de definit. Este ceasul prielnic evocării înaltelor catedrale ale lui Ernst Ferdinand Oehme, cu fleșe ce se pierd în înălțimi de neatins, al codrilor bîntuiți prin care galopează cavalerul urmărit de *Regele Ielelor* de Carl Gustav Carus, și al ruinelor de mînăstiri năpădite de bălării și de ape stătute ale lui Carl Blecher. În asemenea lucrări, pictura romantică se întîlnește cu poezia cea mai elevată, pe propriul ei domeniu, și îi dispută supremația.

Nu pentru că ar fi vorba de-o pictură progra-

[1] În germană: Cîntec în doi în noapte (N. trad.)
[2] În germană: Din nou ni se arată vechi minuni (N. trad.)
[3] În germană: Străvechiul cîntec de leagăn (N. trad.)

matică — în sensul în care vorbim de-o muzică programatică —, pentru că de cele mai multe ori anecdota lipsește și elementele de peisaj în sine conțin valoarea emotivă pe care o iradiază tabloul. Forța tainică a acestei emoții vizionare ce l-a cuprins pe pictor în momentul cînd Carus începe să povestească un răsărit de lună deasupra trestiilor unui helești sau sugerează spaima călătorului rătăcit între stîncile uriașe printre care se înalță și se îngreunează pîcla, ajunge pentru a umple toată această *nocturnă* cu o teroare sacră ce prevestește chipul înfricoșător al Nopții. Pentru că filozofii și naturaliștii înșiși resimțeau în aceeași măsură ca și poeții, muzicienii și pictorii această neliniște, von Schubert recunoaște în lucrarea sa despre *Aspectele nocturne ale științelor naturale* semnificația religioasă a acestor mistere, iar filozoful naturii Carus, vestit prin lucrările sale despre natura stîncilor, fiziologia plantelor și a animalelor, energia tainică a ceea ce era numit fluidul vital, magnetismul, siderismul și electricitatea, simte nevoia să exprime în tablourile sale ceea ce nu putea fi enunțat în cărțile savante.

Naturalistul și artistul care se împăcau atît de bine în dubla personalitate a lui Carl Gustav Carus urmăreau împreună cercetarea sufletului lumii care trebuia să fie principiul însuși al vieții, marea inimă zvîcnindă și creierul luminos al universului conceput ca un singur și uriaș organism însuflețit. Autorul celor *Nouă scrisori despre pictura de peisaj*, expunînd modul în care trebuie atins invizibilul prin vizibil și făcut perceptibil acel suflet al lumii în toate formele sensibile, își exprimă de asemenea gîndirea filozofică în cărțile inspirate de aceeași preocupare de a nu separa niciodată Natura și Ideea *(Natur und Idee, oder Das Werdende und sein Gesetz)*. Cele *Douăsprezece scrisori despre viața pămîntului (Zwölf Briefe über das Erdleben)* datînd din 1841, posterioare deci cu douăzeci de ani celor *Nouă scrisori despre peisaj* care fuseseră scrise în 1821, dar publicate abia în 1831, expun

o problemă analogă și speranța unei soluții unice.

Rezolvarea necunoscutelor naturii prin căutările intelectuale ale savantului și prin intuițiile imediate ale artistului a fost imperativul major al acestei cariere duble. Carus devenise elevul lui Caspar David Friedrich în care recunoștea însăși voința ce-l însuflețea: imitația exactă și fidelă a celor mai mici detalii ale obiectelor, apoi interogarea spirituală a Sufletului Lumii — *Weltseele* — în comuniunea intimă a omului cu Natura. Și astfel îl vedem pe pictorul amator Carus consacrîndu-se, în exercițiul artei sale, unor cercetări de tehnică picturală tot atît de serioase și de profunde pe cît puteau fi lucrările de laborator ale naturalistului.

Compoziția tabloului, afirmă el, nu trebuie să se înlănțuie de realitatea materială a fenomenului ci să opereze o fuziune rodnică între starea poetică ce îmboldește artistul, ajuns pînă la starea vizionară sau onirică, și elementele materiale care prin alegerea și îmbinarea lor vor exprima emoția supranaturală. « Alegînd imaginile ce corespund sentimentelor sale, sufletul procedează aidoma poetului în stare de veghe care, de asemenea, evocă și caută să dea cea mai mare claritate unor imagini adaptate sentimentelor ce se agită în adîncul sufletului. » Dubla formație, științifică și artistică, a lui Carus i-a arătat necesitatea unui acord strîns între viziunea obiectivă a lucrurilor, credincioasă realității materiale anterioare oricărei transfigurări, și sentimentul subiectiv care interoghează fața lor ascunsă, infinitul conținut în finit, invizibilul manifestat prin vizibil. Uniunea Naturii cu Ideea va da pictorului și savantului imaginea a ceea ce poate fi construcția armonioasă a unui univers alcătuit în părți egale de materie și de spirit.

Care este locul omului în acest univers? Filozoful e strivit de nimicnicia sa, artistul, de asemenea, constată cît de puțin cîntărește omul în respirația uriașă a pămîntului, dar se consideră

totuși ca o parte necesară a universului, fapt pentru care peisajele lui Carus sînt atît de rareori pustii. Întîi și-ntîi pentru că, deși nou venit pe pămînt, omul reprezintă o etapă capitală a creației. Silit să înfățișeze un peisaj static, Carus năzuiește totuși să-i determine pe privitorii tablourilor sale să simtă latura *în devenire* a naturii. Creația nu-i niciodată împlinită; în ea s-au succedat o seamă de convulsii care au dat pămîntului chipul său de azi, dar caracterul agonic al vîrstelor geologice mai poate fi recunoscut în stînci și în terenuri. Carus pictorul voia ca tablourile lui să povestească istoria vîrstelor lumii, să arate în ce măsură timpul a prelucrat și continuă să prelucreze o materie închipuită pe nedrept inertă. Geologul informa artistul, iar acesta, la rîndul său, povestea savantului cele învățate din *saga* globului nostru în urma unei interogări vizionare a lucrurilor.

Concluzia generală a acestei anchete urmărite paralel de pictorul peisagist și de filozoful naturii ducea astfel la concepția unui univers în care același suflet se oglindește identic în totalitatea ansamblului și în diversitatea infinită a părților, și una și alta întrunite în același ritm vital. Omul nu era nicidecum exclus din acest ritm, căci lui îi revenea menirea să exprime această unitate și această armonie în opera sa de artist, de savant și chiar numai de ființă ce *trăiește armonios*. Departe de a se așeza în centrul acestui univers, el se întoarce de la contemplarea Naturii la contemplarea lui Dumnezeu, termenii extremi ai cunoașterii sale privind lumea. Lumea în devenire *(das Werdende)* a purces de la Dumnezeu, autorul creației, și merge către Dumnezeu: și artistul și filozoful naturii sînt încredințați de acest lucru. Carus sintetiza această idee într-unul din desenele sale pentru volumul *Natur und Idee*, ilustrînd capitolul despre *Urpflanze* [1], care îl preocupau atît de mult și pe Goethe, capitol ce cuprinde remarci atît de curioase despre

[1] În germană: plantele primordiale (N. trad.)

metamorfoza plantelor, conceptul spiralei, viața ideală a plantei. Acest desen reprezintă personalitatea psihică a omului sub forma unei plante cu trei tulpini, a cărei rădăcină este ideea de Dumnezeu, iar cele trei flori terminale sînt ideea de frumusețe, ideea de adevăr și ideea de iubire. Examinînd gîndirea științifică și filozofică a unui artist care nu s-a disociat niciodată de savant, nu înseamnă nicidecum că ne-am depărta de peisajele lui Carl Gustav Carus: semnificația tablourilor sale apare mai limpede și mai deplin cînd cunoaștem ideea care a călăuzit modul în care percepe natura, pasiunea care îl aruncă într-o comuniune cosmică, panică mai degrabă decît într-adevăr panteistă, căci pe Dumnezeu îl concepea distinct de natură. Friedrich « îl văzuse pe Dumnezeu în trestii », dar trestiile nu făcuseră decît să-i vădească prezența lui Dumnezeu. Carus, la rîndul lui, separă exact principiul spiritual și principiul material, știind însă foarte bine că ele sînt strîns unite.

« Întreg decorul peisajului, scrie el, dobîndește un înțeles mai înalt abia după ce ai recunoscut sau măcar ai ghicit în natura vastă de pe suprafața planetei prezența unui principiu spiritual de viață; numai pornind de aici putem înțelege și simți acea legătură spirituală ce leagă mișcările și metamorfozele Naturii exterioare cu variațiunile sentimentelor pe care le purtăm în noi. »

Nocturnele lui Carus traduc aceeași unică intenție de a face simțit divinul în natură doar prin intensitatea emoției ce-l inspiră pe pictor. Să studiem, de exemplu, două picturi înfățișînd același subiect, un colț de lac sub clar de lună. Primul se află la Folkwang Museum din Essen; celălalt a dispărut în incendiul din 1931. Cel de la Essen se mulțumește să înfățișeze o parte din apa adormită cu nuferi și trestii; exactitatea detaliului condensează emoția într-un soi de presimțire neliniștită a întinderilor de apă pe care le ghicești dincolo de ecranul trestiilor; în celălalt, dimpotrivă, trestiile stufoase se depărtează îndeajuns pentru a ne îngădui să vedem dez-

voltarea planurilor succesive, a lacului însuși pînă la pădurile ce zăgăzuiesc orizontul și pînă la majestatea viguroasă a cerului înnorat prin care abia răzbește luna ce răsare.
Carus a dat acestui mister al Nopții trei expresii diferite dar deopotrivă de dramatice: *Regele Ielelor*, distrus și el în 1931, care se afla la Kunsthalle din Hamburg, *Călătorul într-un peisaj stîncos* dintr-o colecție particulară din Dresda, și *Șevaletul sub clar de lună*, de la Kunsthalle din Karlsruhe. Faimoasa baladă a lui Goethe nu e atît de emoționantă ca transcrierea ei picturală: toate nălucirile și spaimele Nopții sînt închise în pîclele care, încercînd vagi forme fantastice, urmăresc, cumplite, călărețul. Groaza conținută de *Călătorul printre stînci* e mai subtilă și mai tainică; ea nu datorează nimic anecdotei. Omul se plimbă, noaptea, pe un podiș de origine vulcanică presărat de stînci cu forme stranii ce mai poartă încă semnele cataclismelor care le-au ridicat și modelat. Străină și, ca atare, lipsită de orice comunicare posibilă cu omul, înfricoșătoare, Natura opune călătorului un peisaj inuman în care acesta se aventurează cu o șovăială neliniștită și care amenință să-l înghită la fiece pas.
Incantația născîndă din *Șevaletul sub clar de lună* este de o calitate cu totul deosebită. Influența lui Friedrich pare mai deslușită aici și mai puternică. Obiectul dobîndește o viață stranie în singurătatea încăperii pustii înălțîndu-și silueta întunecată în fața ferestrei prin care se revarsă lumina lunii. Simți în fața acestui tablou misterul lucrurilor, izolate de oameni și regăsind astfel plenitudinea vieții lor tainice.

II. IMAGINAȚIA CREATOARE

« Regina facultăților » (Delacroix). Adevăr transfigurat și « altă față » a realității. Goya în experiențele și visele sale: somnul rațiunii și coșmarul nebuniei. Infernul e aici, pe lumea asta. Supranaturalizarea calului și diabolizarea. Géricault, Stubbs și « iepele nopții » de Füssli. Sleipnir, calul cu opt picioare al lui Wotan. Triumful imaginației și delirul gravorilor romantici francezi. « Latura nebună » (Baudelaire) la Grandville și la Daumier. Tragicul în teatru, în dramaturgie și în scenografie. Codrii legendari ai lui Doré. Diabolismul în Anglia și în Italia: Mortimer și Carnovali. Pata magică *la Bresdin și Redon. Gustave Moreau vizionar. Prerafaeliții reînvie Bretania și Masa Rotundă. Anton Wiertz și imaginația macabră.* A picta fulgerul: *Karl Blechen.*

Poate că cel care a definit cel mai bine modul de funcționare al imaginației romantice este Théodore Rousseau atunci cînd a spus: « Nu copiem ceea ce vedem dar simțim și tălmăcim o lume reală ale cărei fatalități ne înlănțuie ». Această « lume reală » nu-i atît aceea despre care este informată conștiința noastră datorită diverselor percepții pe care le avem în contact cu ea, cît « realitatea glorificată » obținută de imaginație după ce a pus stăpînire pe toate manifestările materiale pe care le-a depășit și

le-a metamorfozat. Delacroix avea dreptate cînd spunea, în același sens, că imaginația este « regina facultăților », și nu-i surprinzător faptul că romanticii au dus la acea elevație supremă posibilitatea pe care o descopereau de a re-crea o lume nouă supunînd unei tainice alchimii a spiritului materialele obișnuite furnizate de experiența simțurilor.

Secolul al XVIII-lea privea cu neîncredere imaginația care riscă să orienteze greșit demersurile rațiunii, deși rațiunea însăși rătăcise în unele demersuri suspecte ce frizau supranaturalul și ocultul, dar arta rămînea cu totul străină de aceste aventuri ale inteligenței. Romantismului îi revenea menirea de a dărîma o seamă de bariere înălțate arbitrar în numele unei înțelepciuni iluzorii și de a lărgi cîmpul de acțiune al spiritului creator pînă la acel domeniu în care, așa cum spunea Novalis, « a fi romantic înseamnă a da cotidianului un sens elevat, cunoscutului demnitatea necunoscutului, finitului strălucirea infinitului ».

Nu-i vorba, așadar, pentru cei care se vor romantici, să nege realitatea experimentală ci s-o readucă la adevăratele ei dimensiuni, s-o prelungească în toate direcțiile posibilului.

Astfel se atinge, peste « realitatea glorificată » despre care era vorba adineaori, un « adevăr transfigurat ». Transfigurare a obiectului printr-o reevaluare, în primul rînd, a valorilor, în care, după spusa lui Baudelaire, natura va fi considerată ca un « depozit de imagini și de semne cărora imaginația le va acorda un loc și o valoare relativă ». În mod absurd și arbitrar, romantismul francez al anilor 1830 rezumase această răsturnare de valori pretinzînd că « urîtul e frumosul », interversiune puerilă a unor termeni de limbaj. Judecînd această simplificare abuzivă, mai mult o trădare decît o definire a romantismului autentic, Baudelaire e mai aproape de adevăr cînd recunoaște pe drept cuvînt că « romantismul nu constă nici în alegerea subiectelor, nici în adevărul exact, ci în modul de a simți ».

De vreme ce *a simți*, în momentul acela, înseamnă deja a imagina, captarea a ceea ce *este* se îmbogățea prin inventarea incognoscibilului. Miracolele erau cînd ale visului cînd ale stării de veghe, un anumit delir era apreciat ca un stimulent al puterii imaginației, fie că era vorba de o depășire a simțurilor obținută cu ajutorul drogurilor, fie de « entuziasmul » spiritual, și el capabil să transfigureze realitatea înconjurătoare. Lui Delacroix afirmînd că « arta este o beție ordonată » — ordonată de intelect, de rațiune, căci în romantismul său Delacroix rămîne totuși un mare clasic... Baudelaire, mîncătorul de opiu și de hașiș, îi sugerează că visul, fie diurn fie nocturn, este cel mai stimulator punct de pornire, și că « un bun tablou fidel și pe măsura visului care l-a născut trebuie să fie produs ca și cum ar fi vorba de o lume ».

Aici ne întîlnim cu « somnul rațiunii » în timpul căruia luau naștere coșmarele tulburi ale celui care a gravat suitele *Proverbios* și *Disparates*, Goya afirmîndu-se astfel ca cel mai îndrăzneț explorator al necunoscutelor continente nocturne unde la fiece pas întîlnești fantome, demoni și monștri. Dar nu era nevoie să mergem atît de departe; imaginația colosală a sculptorului Auguste Préault revendica privilegiul de a dălțui în munți figura omului și, depășind voința de gigantism care îi inspirase lui Rietschl statuia lui Luther de la Worms, iar lui Lederer uriașul și masivul său Bismarck, el îi cerea lui Napoleon al III-lea un pisc din Auvergne în care să taie efigia lui Vercingetorix. Gustul exceselor vădește elanurile și aberațiile imaginației care se abate de la căile legiuite și își creează un univers propriu pe măsură ce-și împinge tot mai departe explorările. De ce să îngrădești această voință de a îndepărta cît mai mult frontiera incertă la care se întîlnesc posibilul și imposibilul.

Clasicii priviseră pe drept cuvînt cu neîncredere această haimana dezlănțuită care ocolește drumurile bătute și hoinărește pînă în codrii nemărginiți ai incongnoscibilului, unde pune stăpînire

pe acea « magie sugestivă » care, după Baudelaire, întrunește într-un rodnic vălmășag « obiectul și subiectul, lumea exterioară artistului și pe artistul însuși ». Teoreticienii romantismului au propus o seamă de rețete pentru ațîțarea imaginației, de la « farmecele băute într-un negru elixir » la tehnicile halucinogene familiare atît vizionarului Piero di Cosimo cît și calculatului Gainsbourough, lui Leonardo da Vinci și, deopotrivă, pictorilor chinezi, dar cea mai sigură dintre aceste operațiuni și cea mai bogată în sugestii fiind totuși ceea ce numea Delacroix « munca involuntară a sufletului care îndepărtează și suprimă ».

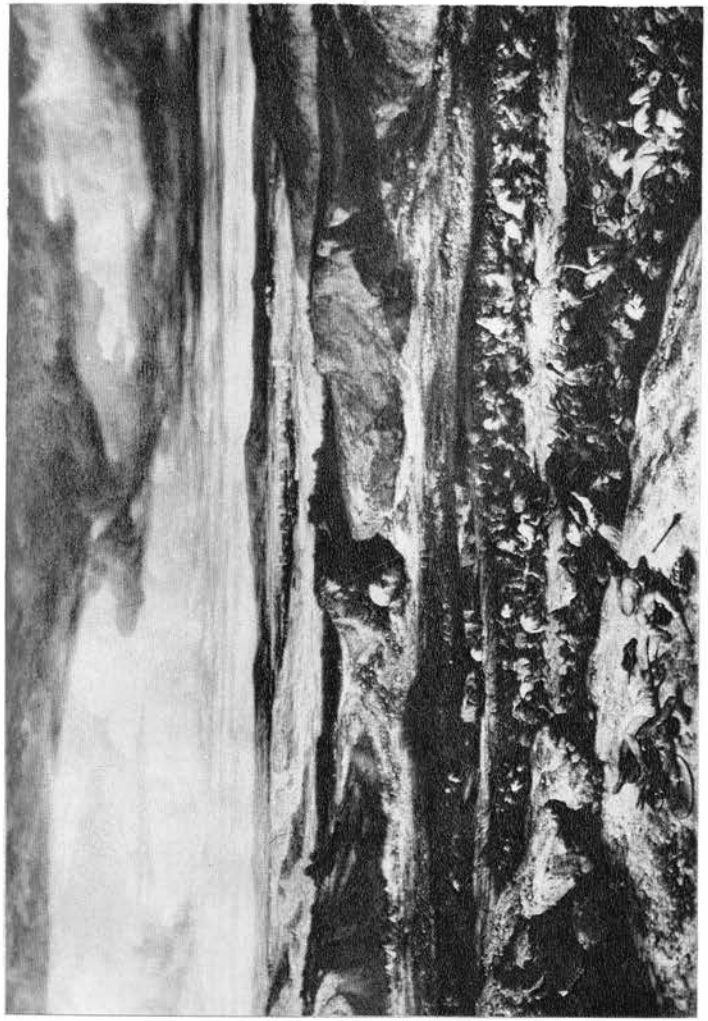
Muncă involuntară, într-adevăr, căci oricît de stimulată și de dirijată ar putea fi, imaginația urmează întotdeauna propriile sale drumuri, ea este, pentru fiecare artist, fenomenul pur necunoscut capabil de nenumărate aventuri și dintre cele mai neprevăzute. Fie că naufragiază în hăurile beznelor, fie că se înalță pe culmile limpezi ale iluminării, imaginația este întotdeauna acel bidiviu fantastic care duce omul în căutarea propriei și unicei sale realități.

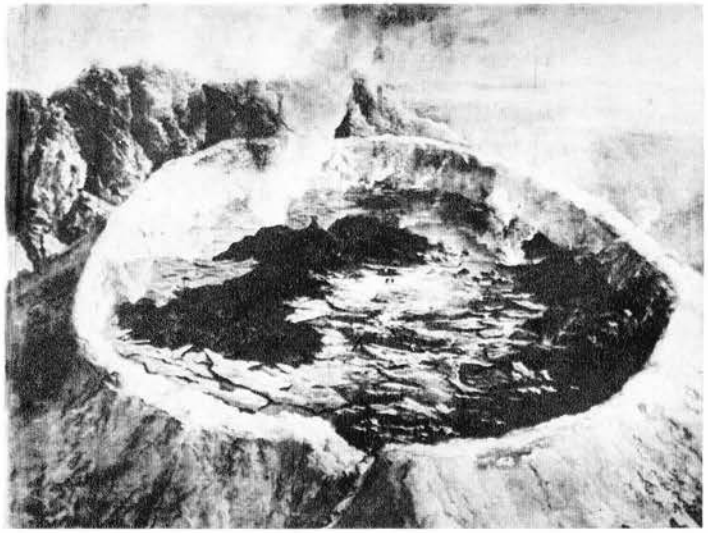
Primul Goya — vreau să spun cel care precede criza care a transformat pe zugravul grațiilor rococo într-un explorator al beznelor — părea scutit de neliniștea proto-romantică ce se deslușește la Watteau și la Tiepolo din *Scherzi*. Probabil pentru că Spania se odihnea pe temeliile solide ale unei monarhii incontestabile și ale unei biserici de nezdruncinat în puterea ei, razele ideilor noi nu străluciseră aici cu aceeași sclipire orbitoare ca în Franța sau în Germania. Ecourile « Secolului Luminilor » ajungeau asurzite și filtrate de o severă cenzură politică și religioasă. Oricît de liberal în adîncul inimii, Goya nu se va manifesta niciodată ca un anarhist. În această primă perioadă a existenței sale, el se adaptează foarte ușor vieții de oraș și de curte, superficială, convențională, și povestește bucuros aspectele ei anecdotice, voioase și senine. Introvertitul nu apare încă în tapiseriile vesele,

JULES ROBERT AUGUSTE:
Femeia albă și femeia neagră,
Luvru, Paris (Foto Josse-Lalance)

THÉODORE CHASSÉRIAU:
Două căpetenii arabe
sfidîndu-se într-o luptă ciudată,
Luvru, Paris (Foto Giraudon)

ALEXANDRE-GABRIEL DECAMPS:
Înfrîngerea Cimbrilor, Luvru, Paris (Foto Giraudon)





HODGES WILLIAM:
Vulcan in Pacific,
Brighton Art Gallery, Brighton
(Foto Frank Dobinson, Brighton)

NICOLAS CHARLET:
Retragerea din Rusia,
Musee des Beaux-Arts, Lyon
(Foto Bulloz)

←

DOMINIQUE INGRES:
Visul lui Ossian,
Muzeul Ingres, Montauban (Foto Giraudon)

DENIS AUGUSTE RAFFET:
Trecerea în revistă nocturnă,
Litografie, Biblioteca Națională, Paris (Foto Giraudon)

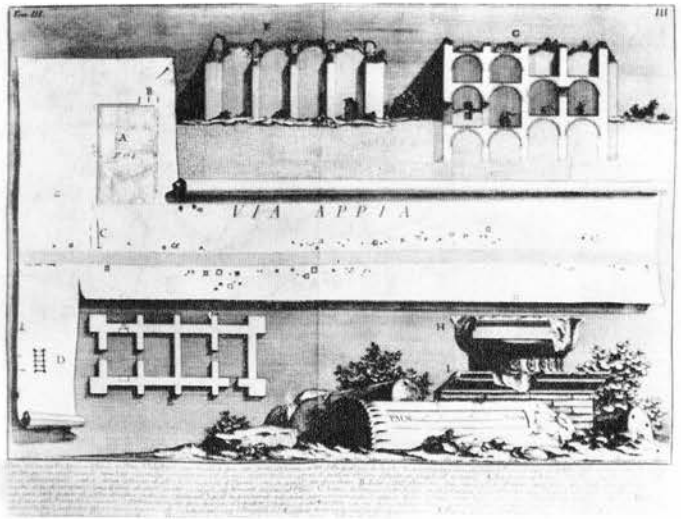
BOISSARD DE BOISDENIER:
Episod din retragerea din Rusia,
Musée des Beaux-Arts, Rouen (Arhivele fotografice, Paris)

JEAN ANTOINE GROS:
Napoleon pe cîmpul de bătălie de la Eylau,
Luvru, Paris (Foto Giraudon)

GIRODET-TRIOSON:
Ossian primindu-i pe generalii lui Napoleon in palatul lui Odin,
Luvru, Paris (Arhivele fotografice, Paris)

GIAMBATTISTA PIRANESI:
Via Appia. Antichità di Roma,
Biblioteca Națională, Paris (Foto B. N.)

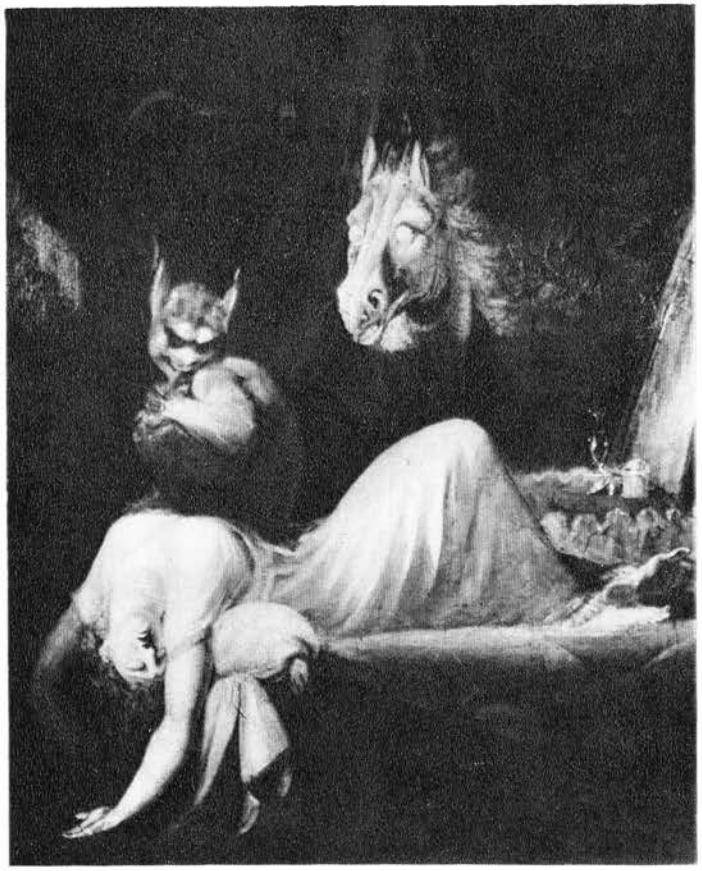
JOHN MARTIN:
Manfred pe muntele Jungfrau,
City Museum and Art Gallery, Birmingham



J. H. FÜSSLI:
Coşmarul, Goethe-Museum, Frankfurt

A. J. CARSTENS:
Naşterea luminii,
Staatliche Kunstsammlungen Weimar,
Schlossmuseum (Foto L. Held, Weimar)

VICTOR HUGO:
Amintire de pe Rin,
Casa Victor Hugo, Paris (Foto Bulloz)



CARL G. CARUS:
Monument în memoria lui Goethe,
Kunsthalle, Hamburg (Foto Kleinhempel, Hamburg)

în sclipitoarele și agreabilele scene de viață populară, unde spectacolul lumii i se arată plin de grație, petreceri și plăceri.

Vom măsura mai bine tragismul schimbărilor obscure din timpul crizei în care boala coincide cu o seamă de dezamăgiri, de amărăciuni ascunse, comparînd cele două pelerinaje la San Isidro, cel din 1787, numai voioșie gingașă și mondenitate elegantă, și cel de la Quinta del Sordo, pictat cu treizeci de ani mai tîrziu, în care umanitatea hidoasă și smintită compusă din cerșetori, asasini și nebuni, și-a dezlănțuit sabatul pe locurile unde domnișorii spilcuiți și gentilomii petreceau în tovărășia femeilor frumoase. Sărbătoarea religioasă a dispărut sau și-a pierdut orice semnificație: ea servește doar ca pretext de ospățuri la iarbă verde în prima compoziție, de cortegii urlătoare de monștri în care greu mai deslușești o înfățișare omenească în cea de a doua. S-ar spune că Goya nu poate vedea o cale de mijloc între o concepție de viață orbită de nepăsare și de optimism și un nihilism radical ce proclamă *infernul chiar pe această lume.*

E greu de precizat natura crizei care a zguduit și a transformat total arta lui Goya și, în adîncurile sale tainice, însăși viața sa: constatăm doar că ea a preschimbat un hedonist rococo într-un romantic legat printr-o intimă familiaritate de împărăția umbrelor. El privește acum altfel viața exterioară și viața interioară; trece de *cealaltă parte a măștii* și, în dosul acestei măști agreabile care, credea el, ascunde doar ceva omenesc și-atîta tot, zărește neomenescul, monstruosul, diabolicul. După ce am comparat cele două *Romerias de San Isidro* [1], să comparăm acum cele două *Aquelarre* despărțite de același număr de ani: *Marele Țap*, din 1787 și *Sabatul*, din 1819, prezidat de asemenea de Satan.

Primul *Aquelarre* este cît se poate de hidos: femeile se îmbulzesc în jurul Țapului căruia îi oferă copii spînzurați de frigări sau aduși în

[1] În spaniolă: pelerinaje la San Isidro (N. trad.)

braţe chiar de mamele lor convertite de cultul păcatului. Cu coarnele sale uriaşe împodobite cu o cunună de frunziş, Ţapul este mai degrabă grotesc decît respingător; el înfăţişează diavolul din poveştile populare, şi tocmai accentul acesta « popular » al povestirii atenuează grozăvia ei, ostentativă şi bine făcută pentru a cutremura doar un auditoriu naiv. Dimpotrivă, cu *Sabatul* din 1819 pătrundem în domeniul grozăviilor ce nu se mai pot povesti. Marele Ţap nu-i decît o siluetă întunecată, fără cunună, cu atît mai cumplit cu cît nu se deslueşte bine, iar în preajma lui se îmbulzeşte gloata femeilor care nu-i aduc prinos decît sluţenia lor demoniacă şi plină de răutate. Acest sobor de vrăjitoare scăpate dintr-un balamuc, fugite de pe rug pe jumătate arse, şi simţindu-se la largul lor în antecamera infernului, respinge anecdota: spaima ce nu poate fi descrisă este cea mai obsedantă şi mai cumplită dintre spaime. În progresia lui Goya spre bezne, vom deslui aşadar două etape, prima fiind aceea în care se exprimă suprarealizarea realului, iar cea de-a doua, o scufundare neînduplecată în lumea nocturnului, a demoniacului, a antiumanului mai mult încă decît a inumanului. Trecînd de cealaltă parte a măştii, un Goya devenit amar şi aproape deznădăjduit surprinde adevărata fizionomie tragică a vieţii pe care o ocolise pînă atunci sau, dacă o întîlnea, refuza s-o recunoască. Surîsul măştilor agreabile de ieri lasă loc unui rînjet bestial, ca şi cum acesta ar fi adevăratul chip al omului sau o mască nouă impusă de Prinţul Minciunii, acel « conducător al jocului » din carnavalul nebuniei. Şi nu-i vorba numai de-o simplă slăbiciune a lui Goya pentru episoadele tragice pe care odinioară nu le privea; el pune acum o satisfacţie sadică în descrierea acestor episoade, în sublinierea hidoşeniei lor, în exaltarea atrocităţilor descrise. *Înmormîntarea sardelei*, o simplă scenă de carnaval în fond, obişnuită şi inocentă, şi care n-ar fi fost înainte vreme decît o veselă bufonerie, se preschimbă într-un episod de sabat, într-o apo-

teoză a Răului, aşa cum sînt, în aceeaşi epocă, *Procesiunea flagelatorilor* şi *Tribunalul Inchiziţiei*, amîndouă la Academia San Fernando şi amîndouă, de asemenea, din 1794.

Caracterul lui Goya şi filozofia sa cu privire la existenţă s-au schimbat atît de radical încît gîndul te duce la irupţia unei lumi noi, revărsîndu-se asupra lumii vechi şi anulînd-o aproape. Bucuria de a picta continuă, totuşi, să domine şi, într-o anumită măsură, să exorcizeze această apoteoză a Răului, întrucît, chiar în anul morţii sale, probabil, mai e în stare să picteze acea *Lăptăreasă din Bordeaux* în care reînvie, nepăsător şi vesel, un Goya din *perioada roză*, izbăvit de nesfîrşitele stepe de beznă pe care le străbătuse. [1] Subiectele sale preferate sînt oameni care se ucid între ei, într-o încleştare turbată, prizonieri şi prizoniere în lanţuri şi singire, eretici supuşi la caznă, tîlhari legaţi fedeleş, nevinovaţi asasinaţi, vrăjitoare duse la ştreang. Hedonistul lacom şi lasciv s-a metamorfozat într-un fel de călău inconştient care caută desfătarea tristă a crimelor hidoase şi a pedepselor sîngeroase. În filozofia lui Goya, omul apare ca un criminal, predestinat răului, dinainte hărăzit osîndei şi străduindu-se s-o merite. Burlescul, caricaturalul, necuviinţa, tot ce-i nefiresc şi împotriva firescului se adună într-un amestec bufon şi cumplit în acelaşi timp în seria de gravuri *Caprichos*, executată între 1793 şi 1797, adică în prima etapă a drumului spre noapte. S-ar crede că aragonezul a fost inspirat de înseşi vrăjitoarele din *Macbeth* dictînd romantismului sloganul pe care francezii îl vor repeta pe întrecute: urîtul e frumosul. Adoratorul nudurilor sidefii se consacră materiei mohorîte, întunecate şi murdare; *pămînturile* izgonesc *lacurile* de pe paleta sa. La cotitura secolului, după înflorirea voluptuos păgînă a Floridei [2], urmează vocaţia

[1] Tabloul amintit a fost pictat în 1827, deci un an înainte de moartea pictorului (N. trad.)

[2] E vorba de frescele executate pe cupola bisericuţei San Antonio de la Florida (N. trad.)

negrului, sau, mai exact, a acelui amestec de tonuri brune, gri și verzi atinse cu un roșu de sînge murdar, a acelor împăstări cu *terra* de Sevilla și cu *terra* de Sienna arsă. În timp ce cupola de la San Antonio fusese pictată cu lovituri de burete muiat în pasta cea mai ușoară și mai străvezie cu putință, pereții casei sale, *Casa Surdului*, și-i va mătura cu o pensulă încărcată cu noroi.

Între aceste două perioade, a realului suprarealizat și a invenției vizionare, se situează un eveniment politic care a grăbit cursa pictorului spre întuneric dezvăluindu-i noi aspecte monstruoase ale răutății și prostiei omenești. Răspunsul Spaniei la invazia armatelor lui Napoleon a dus la supralicitarea unor atrocități din care seria *Dezastrelor Războiului* oferă cîteva episoade excepțional alese pentru a ilustra dezlănțuirea uluitoare de sălbăticie și de sadism ce se exprimă aici în limbajul tragic al acvafortei care constituie, pentru Goya, însuși vocabularul marii epopei a Răului. Cele două pagini din istorie care sînt *Dos de Mayo* și *Tres de Mayo* constituie în actualitatea evenimentelor madrilene echivalentul *Libertății pe baricade* a lui Delacroix sau al *Străzii Transnonain* de Daumier în contextul revoluțiilor pariziene. Dar ceea ce cîntărește poate mai greu este miraculoasa « bucată de pictură » și nu polemica patriotică preschimbînd în eroi populari mulțimile care îi masacrează pe mameluci, și în călăi demoniaci pe infanteriștii lui Napoleon cînd execută pe ațițătorii la răscoală. Sentimentul și emoția se echilibrează însă atît de exact aici cu bucuria de a picta încît tragismul situației și individualizarea patetică a fiecărei drame în parte sînt depășite de virtuozitatea superbă a pictorului. Această polivalență a caracterului lui Goya care subordonează întotdeauna subiectul expresiei picturale, cu atîta forță încît subiectul însuși îl pasionează, își găsește echivalentul în « bucata » tratată de romanticii francezi, întotdeauna mai mult pictori decît povestitori, fie că-i vorba de

Pluta Meduzei, de *Napoleon la Eylau* sau de *Intrarea Cruciaților la Constantinopole* [1]; spre deosebire de germani, pentru care materia n-a fost niciodată altceva decît instrumentul foarte supus și foarte subordonat spiritului, care n-ar putea admite primatul execuției asupra emoției, și chiar asupra expresiei. În *Junta Filipinelor*, acest tablou extraordinar, contrazicînd în aparență toate legile genului, Goya împletește cu o artă miraculoasă problema spațială și problema psihologică,și face din el ceva comparabil cu *Sindicii Postăvari* sau cu *Eforii Spitalului din Haarlem* [2], o minunată reprezentare a enigmei lumii, o investigare aproape anxioasă cu privire la locul individului în univers. *Junta* datează din 1814—1815: contemporană, așadar, cu *Dos de Mayo* și *Tres de Mayo*; asemenea acestor tablouri antinapoleoniene, ea este o anchetă cu privire la destinul omului, dar mai ales o « vanitate », o parafrază uluitoare a singurătății individului și un presentiment al straniului adevăr proclamat de Sartre potrivit căruia « infernul înseamnă ceilalți ».

Goya nu i-a urmat pe partizani în munți. S-a mulțumit să devină istoriograful războiului și al rezistenței. Simpatiza Franța și ideile ei, nu pe Napoleon și armata lui; în Franța își va petrece ultimii ani de viață și tot acolo va muri. Dar oricît de puternic ar apare naționalismul pictorului atunci cînd reprezintă dramaticele zile madrilene din mai 1808, Napoleon și francezii figurează în aceste picturi și în planșele din *Dezastre* ca niște instrumente diabolice ale fatalității. Omul fiind rău în mod radical, cum s-ar putea ca o armată, oricare ar fi ea, să facă excepție de la această regulă. Felul în care căuta trăsătura animalică de pe chipul omenesc, exagerarea bestialității în fizionomia dușmanului urît, vădesc acea pasiune populară ce-l răscolește

[1] *Pluta Meduzei* de Géricault, *Napoleon pe cîmpul de bătălie de la Eylau* de Antoine-Jean Gros și *Intrarea Cruciaților în Constantinopol* de Delacroix (N. trad.)

[2] Ambele tablouri de Frans Hals (N. trad.)

și-l tîrăște cu ea, acea dușmănie instinctivă a oamenilor simpli care nu se întreabă de ce urăsc. Poziția politică a lui Goya nu-i decît un aspect al filozofiei sale de viață, al cărei pesimism izvorăște din sentiment, nefiind conceput și enunțat dialectic.

Dar pe vremea cînd a început explorarea beznelor prin imagistica populară din *Marele Țap* (1787) experiența răului și acea amărăciune swiftiană pe care a strecurat-o în această inimă atît de sensibilă, suferința trăită, moralicește și fizicește, ca urmare a degradării, a complexului pricinuit de surzenie, îl îndreaptă, fără greș, chiar spre izvorul umbrei. Cu acel absolut pe care l-a pus întotdeauna în orice lucru, în ură, în voluptate, în fantezia umoristică, în cunoașterea fără iluzii, el contemplă acum monștrii către care îl poartă « somnul rațiunii ». Inițial, intenționase să intituleze *Sueños* suita de gravuri ce vor deveni *Caprichos*, și iată comentariul său pentru *Capricho* 43: « fantezia lipsită de rațiune zămislește monștri; îmbinate, ele nasc adevărați artiști și făptuiesc minuni ». Ciudată profesiune de credință din partea unui pictor care a încetat să îmbine fantezia cu realitatea și, în mod conștient, deliberat, a deschis poarta monștrilor știind prea bine că el însuși va fi tîrît de gloata lor, neputincios să le mai controleze activitatea răufăcătoare. Comentariul planșei 80 din *Caprichos*, în care vorbește despre kobolzi, mai păstrează un accent de fanfaronadă mucalită, dar el însuși n-a fost în stare nici să-i stăpînească, nici să-i domesticească. Pradă propriilor săi demoni care au pus stăpînire pe el fără putință de scăpare: numai dacă nu se va gîndi vreodată să se « defuleze » și să exorcizeze musafirii nepoftiți exteriorizînd spaima pe care i-o pricinuiesc. Așa s-ar explica fenomenul paradoxal ce-l determină pe artist să-și acopere pereții casei cu reprezentările cele mai cumplite și mai hidoase pe care le poate născoci o imaginație obsedată de lumea de dincolo, dacă nu-i vorba cumva de una dintre acele provocări în manieră

aragoneză, de un fel de a da cu tifla morții, răului și diavolului, ca și cum atît ar fi destul pentru a spulbera și a distruge fantomele.

« E bine că acest popor — al kobolzilor — nu se arată decît noaptea și pe întuneric. Nimeni n-a putut stabili unde se închide și se ascunde el peste zi », scrisese Goya în textul pentru *Capricho 80*. Reluînd una cîte una temele picturilor pe care le-a executat de-a dreptul pe zidul casei sale de la țară, *Quinta del Sordo*, din împrejurimile Madridului, vom obține inventarul tematic al spaimelor sale și identitatea pe care le-o acordă în fiecare personaj. Legendele populare, temele obsesionale cunoscute de psihanaliză, « capriciile » inspirate de fantezie (dar ce anume traduce fantezia și la ce mistere se referă ea involuntar?) își dezvoltă variațiunile pe motivul cruzimii, al prostiei, al demenței. Unele par să-l fi obsedat mai frecvent și mai direct: simbolurile sexuale, de exemplu, personificate de Iudita (decapitarea, echivalent al castrării), canibalismul care îi inspirase tablourile cu piei roșii devorînd pe martirii canadieni, paralizia proprie coșmarului ce împotmolește picioarele celor doi bărbați bătîndu-se cu ciomegele, și acea temă onirică atît de frecventă și atît de limpede care e zborul, în *Parcele* și în traversarea aeriană, reprezentată de altminteri și în altă parte, a celor doi bărbați dornici să ajungă în citadelă și asupra cărora trag niște soldați. În *Orașul de pe stîncă* de la Metropolitan Museum, aterizează cît se poate de firesc, ca și cum ar fi locuitorii obișnuiți ai cetății inaccesibile, niște *voladores* echipați cu aripi sau aparate asemănătoare celor manevrate de aeronauții din *Proverbio* înfățișînd « oameni zburători ».

Motivul oniric al zborului, atît de ciudat analizat de psihologia abisală, reapare și în *Taurii zburători* din *Toromaquia*, dar în timp ce oamenii au nevoie de aripi, naturale sau artificiale, taurii se deplasează prin văzduh, se rotesc, planează și sar prin propriile lor mijloace, ca și cum facultatea de a zbura le-ar fi tot atît de firească și

de spontană ca și păsărilor. Bărbatul captiv din *Parcele*, care se plimbă cu ele deasupra unui vesel peisaj cîmpenesc, este transpunerea acelui « pelele »[1] pe care Goya l-a înfățișat în repetate rînduri, jucărie a femeilor care îl dau în tărbacă, marionetă fără apărare, paiață caraghioasă, pusă cu cruzime, alături de un măgar mort, în planșa 124 din *Proverbios*.

Libertatea de mișcare prin văzduh, captivitatea datorată relei voințe a pămîntului — personaje întemnițate în pămînt pînă la genunchi, călugări pe care mîini nevăzute și subpămîntene îi trag de anterie — se numără printre obsesiile capitale. Vom pune tot aici reprezentarea lui Dumnezeu personificat în colosi, acela al *Panicii*, *Colosul sub lună nouă* dintr-o acvatintă, și *Saturn devorîndu-și copiii* din Quinta del Sordo: acel Dumnezeu cumplit, impasibil, *absent*, în fața căruia se prosternează Fiul părăsit din *Grădina măslinilor*.

E posibil ca suferințele bolii și complexul de surditate să fi născut în spiritul lui Goya sentimentul de abandon, de singurătate deplină ce-l face să-și caute adăpost printre tovarășii cei mai hidoși din visele sale. Există aici un paradox, pe care caracterul spaniolului și mai ales al aragonezului îl explică suficient. Aruncat în partea întunecată a vieții, artistul alege imediat extremele; el exagerează nefericirea cu care l-a pedepsit destinul, se retrage din mijlocul oamenilor agreabili și prietenoși și caută societatea monștrilor și a fantomelor. Cu toate acestea, privită din afară, viața lui nu s-a schimbat prea mult; a rămas același om sociabil și își primește bucuros prietenii, dar un misoginism pe care nimic nu-l prevestea pînă atunci se accentuează și ia proporții exagerate. *Majas la plimbare*, de la Lille, sînt cu mult mai puțin senzuale decît *Majas în balcon*, anterioare cu șase-șapte ani, și sînt pictate cu mult mai puțină dragoste; spălătoresele din fundul tabloului îl

[1] În spaniolă: manechin (N. trad.)

interesează în aceeași măsură și poate chiar mai mult decît tînăra care citește.

Deși aceste două tablouri n-au nici o legătură între ele, în ciuda paralelismului compoziției, ne-am putea imagina, și datările ne autorizează s-o facem, că pictorul a început tragicele *Bătrîne la oglindă* imediat după ce terminase *Majas la plimbare*. Adeseori pînă atunci, în gravuri, Goya tratase tema populară a babei cochete; o făcuse cu grosolănia și cu asprimea neînduplecată a *spiritului popular* ce corespunde atît de des propriului său spirit. În *Bătrîne la oglindă* lipsește orice urmă de efect comic, în timp ce în planșa 55 din *Caprichos*, intitulată *Hasta la muerte* — « Pînă la moarte » — povestește o anecdotă mai mult hazlie decît cumplită. Craidonii care rînjesc, subreta care se înecă de rîs văzînd-o pe bătrîna cochetă cum își potrivește o bonetă elegantă pe claia zbîrlită de păr, inconștientă de imaginea dezgustătoare pe care i-o întoarce oglinda, totul ține de vechile istorioare populare. Dimpotrivă, în *Bătrînă la oglindă* tonul este de dans macabru: oglinda i-o oferă însăși Moartea sub înfățișarea unui schelet purtînd mantilă și bijuterii, iar în locul craidonilor din acvaforte apare Timpul, gata să-și răpună victima cu o lovitură de mătură ponositâ, ce înlocuiește mult prea nobila coasă. Bătrîna cochetă n-ar mai reprezenta astfel decît o lepădătură, o zdreanță, hidoasă și respingătoare, pe care mătura o va arunca la gunoi.

Cu sluțenia ei inumană și aproape infernală, *Bătrîna la oglindă* conduce alaiul acelor femei monstruoase cu care misoginismul lui Goya se va desfăta înfățișîndu-le din ce în ce mai hidoase. Vrăjitoarele mișună acum la parter și la primul cat al *Casei Surdului*. Le auzi chicotelile smintite, le vezi mestecîndu-și fierturile spurcate și rînjind spre bărbatul care delirează în viciul lui solitar. Printre ele se află Iudita cea crudă înălțînd cuțitul cu gestul călăului care-și va descăpățîna victima și-o va jugăni, și Parcele zburătoare, căznindu-se cu sălbăticie să lege

neînduplecat pînza de păianjen în care se întemnițează bărbatul, și, mai înfricoșătoare încă, pentru că e mai puțin evidentă, mai enigmatică, acea *Manola*[1] *cu stîncă*, singura făptură care nu-i monstruoasă în această adunătură de vrăjitoare și de demoni. Cu sînii revărsați peste corsaj, cu mantila căzută pe față, sprijinită în coate de-o stîncă, privește drept înainte, gravă, gînditoare, ca o Parcă, ea însăși misterioasă, nepăsătoare, trufașă, cu neputință de atins cu mîna sau chiar cu dorința. Dar această nălucire care pare iscată din altă realitate și întruchipează o condamnare definitivă, mesageră a unei alte lumi, amintire a unui timp trecut și-a unui viitor imposibil, este și tragică în același timp. În mijlocul acestei sarabande de caricaturi feminine, pline de ură și de deznădejde, *Lăptăreasa* din Bordeaux semnifică un duios și nostalgic rămas bun feminității, rostit de bătrînul Goya chiar în pragul morții. Dar cît este de deosebită în grația ei tulburătoare această fată drăgălașă cu sînii pudic ascunși de curtezanele dezmățate care se deghizau în îngeri pentru a se furlandisi pe cupola *Floridei* și de maja dezbrăcată, gata să se abandoneze, trezind dorința și ea însăși fremătînd de dorință...

Femeia-victimă din *Caprichos* și din *Desastros*, captivă părăsită, siluită, martirizată de soldați, de ibovnicii ei, de tîlhari, a fost multă vreme pentru Goya un obiect de milă și de poftă în același timp: această victimă se preschimbă în călău din clipa cînd bărbatul n-o mai poate stăpîni, materialicește sau moralicește. Cînd, dintr-un motiv neștiut, dar care a produs o răsturnare tragică în viața lui de bărbat și de artist, Goya simte că femeia îi scapă, voluptatea cedează locul mîniei și ranchiunei, și o urăște cu aceeași patimă cu care o iubise, iar opera ce exprimă cel mai bine acest sentiment este, fără îndoială, acea planșă din *Proverbios* înfățișînd o femeie pe care un cal, ce și-a înfipt dinții în rochia

[1] În spaniolă: Fată din popor în Madrid (N. trad.)

ei, o tîrăște printr-un peisaj de pustietate sălbatică, în timp ce tovarășele nefericitei, reprezentate într-un grup nedeslușit, într-o învălmășeală obscură, fug care-ncotro.

Goya a dat calului din acest *Proverbio* o expresie de furie și de ferocitate diabolice care îl preschimbă într-o făptură supranaturală. Astfel, această acvaforte se adaugă listei lungi de lucrări în care putem studia acel fenomen esențial romantic de supranaturalizare a calului. Într-adevăr, spiritul romantic a descoperit în cal arierplanurile mitice în care antichitatea învăluise acest animal, remarcate de altfel, în mod excepțional, și de anumiți artiști baroci — Maulpertsch bunăoară — și pe care le presimțim chiar și la Leonardo da Vinci. Pentru romantici, mitul calului are o semnificație mai complexă, acestui animal recunoscîndu-i-se o personalitate misterioasă și patetică ce atrage simpatia spiritelor neliniștite, anxioase, sensibilizate la toate aspectele lumii naturale, personalitate capabilă să răspundă la elanurile propriilor aspirații. Se merge chiar și mai departe, pînă la supranaturalizarea calului, exprimîndu-se latura lui supraumană, aproape divină; se regăsește în el geniul psihopomp care călăuzește în infern spiritele defuncților. Astfel, calul se află strîns asociat însăși ideii de moarte. Faptul divers povestit de Goya în planșa 133 din *Proverbios*, la care se prea poate ca însuși artistul să fi asistat, încetează să mai fie un eveniment pentru a deveni un simbol, și din acest moment expresia demoniacă atribuită calului îl transformă într-un mesager al lui Hades. În felul acesta Goya se întîlnește cu alt mare vizionar romantic, Füssli, care a acordat și el un loc aparte calului psihopomp, calului-Moarte, asociindu-l adeseori cu moartea femeii. Odată cu romanticii, calul, care era purtătorul tradițional al Morții în reprezentările Apocalipsului și ale Triumfului Morții, pare să nu mai aibă nevoie de macabrul său cavaler pentru a juca singur rolul funebru atribuit pe vremuri întovărășirii lor, iar cei care îi recunosc niște

virtuți magice și o tainică întelegere cu lumea de dincolo sînt artiștii de dincolo, sînt artiștii cel mai bine adaptați la supranatural, mai sensibili, în mod conștient sau nu, la elocvența miturilor prelungite în basme, în legendele populare, în fabule, și care simt trăind în ei marile povestiri inițiatice de odinioară.

Tema femeii răpite de Moartea cu înfățișare de cal, pe care Goya o tratează sub forma unui eveniment material, atrăgînd însă în același timp atenția noastră asupra laturii « demoniace » a calului și avertizîndu-ne astfel asupra semnificației supranaturale a acestei scene, a fost deseori folosită de Füssli care, la rîndul său, a învăluit evenimentul într-o atmosferă funebră ce-i subliniază caracterul supranatural. Tema calului întovărășit cu moartea e străină artei spaniole, animalul legat de ideea morții și a învierii fiind taurul. Dimpotrivă, în romantismul nordic, trăgîndu-și obîrșia din civilizații ce au ignorat cultul taurului, răspîndit îndeobște pe țărmurile Mediteranei, calul e reintegrat naturii sale eroice, divine, supranaturale, pe care i-o recunoscuseră celții și germanii. La confluența secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, cînd se articulează romantismul, reevaluarea personalității și caracterului calului se elaborează spontan, fără vreo idee preconcepută, fără intenția de revenire la mitul antic. Noțiunea de sacral legată de făptura calului, urcînd pînă în timpurile vedice și răspîndită în epoca invaziilor indo-europene, fusese de prea multă vreme uitată și aruncată de creștinism în bezna superstițiilor și a riturilor păgîne interzise, pentru ca să se fi putut produce într-adevăr o divinizare a acestui animal. Religiile moarte nu pot renaște pe cale artificială și numai persistența unor tradiții, socotite nevinovate și tolerate ca atare, a menținut viu cultul taurului în sudul Europei.

Am putea spune, totuși, că în această atmosferă de vastă înnoire religioasă ce înflorește după tirania rece a Enciclopediei și a *Aufklärung-*

ului [1], chiar și o seamă de religii păgîne și-ar putea găsi locul. E limpede că miturile, golite de orice substanță spirituală și desacralizate de clasicism, au fost reînsuflețite de romantici; în mod dialectic, prin lucrările lui Creuzer [2], de exemplu, în mod instinctiv de către poeți și artiști. Romanticii nivelau astfel terenul pe care aveau să se angajeze peste cîteva decade Rohde, Nietzsche, Rudolf Otto, iar astăzi Walter F. Otto și Kerenyi. Renașterea divină a calului fusese pregătită de tradițiile Evului Mediu și ale Renașterii, care socoteau acest animal drept o făptură miraculoasă: suita de gravuri ale lui Baldung Grien înfățișînd « cai sălbatici » atestă importanța acestui mit ca și a aceluia al « omului sălbatic » ce-a inspirat atîția gravori germani.

Dimpotrivă, Franța uitase cu desăvîrșire tot ce însemnase pentru gali zeița-iapă Epona. Însăși psihologia calului fusese disprețuită: redus la condiția dependentă, subordonată și domestică de animal de călărie, individualitatea lui nu trezise interesul artiștilor. Greu am întîlni un autentic portret de cal în toată pictura franceză de dinainte de 1800. Surghiunit în grajd, fie și regesc, el nu-i decît un « dobitoc » căruia filozofii îi refuză un suflet, ceva mai mult decît « mașina » condilaciană [3], iar dacă ia parte la serbările monarhiei, sub forma de monument ecvestru, el nu-i, întotdeauna, decît un bidiviu supus și falnic. Claude Lorrain a fost primul, probabil, în acea epocă de renaștere a misteriosului și a miraculosului, care, fără să se înfricoșeze de fulgerele rațiunii, a evocat în bazo-

[1] Iluminismul german (N. trad.)

[2] Friedrich Creuzer (1771–1858), filolog german, autor al unui studiu despre *Religiile antichității*, interpretare îndrăzneață a mitologiilor antice (N. trad.)

[3] Considerînd ca singura sursă a cunoașterii *senzația*, care transformîndu-se explică totul, Condillac (1715–1780) imaginează o *statuie* « organizată lăuntric asemenea nouă și însuflețită de un spirit lipsit de orice fel de idei ». Acordînd acestui om-statuie putința de-a folosi simțul mirosului, apoi al gustului etc. el demonstrează cum prin combinația senzațiilor se creează cunoștințele noastre (N. trad.)

relieful său de la Hôtel de Soubise [1] caii mitologici înhămați la carul lui Apolo; dar nici aceștia n-au nimic divin prin ei înșiși și toată gloria lor nu este decît o oglindire a divinității Soarelui. Pictorii francezi erau, din fericire, niște dandy și, în această calitate, niște « călăreți ». Géricault își împărțea timpul între atelier și Circul Olimpic unde lua lecții de la un faimos maestru de echitație, Franconi, și călărea în tovărășia lui. Delacroix, Chassériau, de Dreux erau obișnuiți cu caii și-i iubeau. Astfel, între ei și caii lor a luat naștere acea prietenie, acea cunoaștere reciprocă și acea înțelegere în ciuda cărora — și orice călăreț o știe, și încă mai bine decît oricine... — calul rămîne un animal enigmatic. Pentru francezi, nu era vorba de-o « divinitate »; din enigmatic, calul a devenit eroic. I s-a recunoscut un caracter puternic, cutezător și trufaș: calul nu mai era *gîndit* ca o colectivitate, s-a descoperit că fiecare animal este un individ foarte diferențiat, și, ca atare, pictorul s-a străduit să exprime personalitatea celui pe care îl înfățișa. Și cum artiștii implicau bucuros caii într-o seamă de acțiuni dramatice în care firea lor aprigă, neliniștită și pătimașă făcea minuni, ei au devenit niște actori deosebit de prețuiți. La circumstanțele materiale prielnice acestei redescoperiri a unui animal ignorat, uitat, să mai adăugăm trecerea de care se bucurau circurile ecvestre și cursele de cai care au pătruns în moravuri în ultima treime a secolului al XVIII-lea, cum și războaiele imperiului în care cavaleria a arătat ce minuni era în stare să facă. În timp ce în caruselele regale fusese redus la rolul aproape mecanic de figurant și de balerin, calul devine un erou al bătăliilor, vedeta turfurilor și-a hipodromurilor. Să nu uităm, de asemenea, orientalismul, grajdurile marocane și marea desfătare trăită de Delacroix la priveliștea miilor de cai din herghelille sultanului. Calului arab i se putea

[1] Veche și faimoasă reședință istorică din Paris, adăpostind astăzi Arhivele Naționale (N. trad.)

conferi un rol eroic și strălucitor ce nu s-ar fi potrivit deloc unui cal de Perche sau de Pomerania. Prin asemănarea sa cu eroul tipic romantic, Don Juan, Hamlet, Faust, calul arab, nervos, neliniștit, nobil și patetic, ocupă un rol de frunte pe scenă și înțelegem faptul că și-a păstrat acest loc cu atîta măreție.

Demonismul calului, abstracție făcînd de orice fel de referință la mit, își desfășoară toată măreția sa, de la armăsarul pe care călărea Bonaparte la Saint-Bernard, de David, la caii berberi ai lui Géricault, la calul-înger al lui Delacroix, care îl calcă în copite pe Héliodor la Saint-Sulpice, la eleganții anglo-arabi, care îl umpleau de plăcere pe Monsieur Auguste și pînă la tenebroasa jivină de apocalips a Vameșului Rousseau zburînd în văzduhul însîngerat peste leșurile despuiate. El ia parte la fapte eroice: împreună cu Roger o eliberează pe Angelica [1], pătrunde în Constantinopol odată cu principii cruciați, iar armăsarul negru al lui Sardanapal piere de același jungher de sacrificiu care străpunge și pe cele mai frumoase concubine ale acestuia. Delacroix îl încaieră — nu fără succes — cu un tigru și înalță la nivelul unui duel de titani lupta dintre doi cai arabi într-un grajd marocan.

La Géricault el apare ca un semizeu: caii săi berberi aleargă liberi, fără călăreț, fără șa, fără dîrlogi, de-a lungul Corsoului roman. Se mai întîmplă uneori ca animalul sacru să fie cuprins de frică, dar numai trăznetul divin poate să-l înspăimînte, și tremurul său în fața fulgerului, pe care Géricault l-a zugrăvit cu un fel de intuiție, ca și cum, iubind atît de mult caii ar fi ajuns să li se identifice, seamănă cu acel *schaudern* [2] goethean despre care poetul lui Faust spunea că reprezintă partea cea mai bună a omului. Întotdeauna călărețul a privit cu nedumerire spaimele absurde ale calului său și a constatat cum acesta, ca un erou autentic,

[1] Eroi din epopeea eroică *Orlando furioso* de Ariosto (N. trad.)

[2] În germană: fior (N. trad.)

înfruntă toate primejdiile reale dar se înfricoșează la amenințarea unui pericol chiar inexistent. Cum ceea ce pe noi ne sperie pe el nu-l intimidează și, în schimb, lucruri de care nu ne temem, îl îngrozesc — o bucată de hîrtie în mijlocul drumului..., — la intimitatea noastră cu calul se adaugă și acea vastă parte de necunoscut și de incognoscibil ce ne leagă poate și mai mult de el.

În timpul ședерii sale la Londra, Géricault admirase și copiase chiar *Leul îngrozind un cal alb* de George Stubbs, subiect atît de prețuit de artistul englez încît l-a executat în trei versiuni, l-a gravat, a modelat chiar și o placă de porțelan pentru Wedgwood în Etruria [1] înfățișînd dramaticul eveniment. Acest George Stubbs, anatomist foarte prețuit de lumea savantă pentru cărțile sale despre *Anatomia calului* și autor al unui tratat bizar în care compară structura corpului uman cu aceea a tigrului și a zburătoarelor, era un personaj original și una dintre cele mai ciudate figuri ale romantismului englez. A lucrat pentru celebrul naturalist John Hunter executînd portretele animalelor exotice din grădina zoologică a acestui chirurg, printre altele un iac și un rinocer.

Stubbs nu era doar un anatomist conștincios în reprezentarea exactă, fizică, materială, a animalelor pe care le picta. Ședințele de poză îl stimulau să analizeze personalitatea interioară a acestor făpturi care, pe măsură ce le observa mai atent, îi apăreau mai complexe și pătrunse de o viață lăuntrică pe care avusese de asemenea ambiția s-o înfățișeze. Cel mai bun dintre portretele psihologice de animale executate de Stubbs pentru Hunter, care de altminteri se mulțumea doar cu exactitatea materială, este

[1] Iosiah Wedgwood (1730–1795), ceramist englez, născut la Staffordshire și mort în Etruria. Inventatorul unei faianțe crem devenită celebră. A inventat, de asemenea, faianța numită « pasta Reginei » și a primit titlul de « olar al Coroanei ». Executa împreună cu asociatul său Bentley reproduceri remarcabile după olărie antică (N. trad.)

faimosul tablou cu babuinul și macacul albinos figurînd și astăzi în donația Hunter de la Royal College of Surgeons. Melancolia, specifică maimuței, este exprimată cu o simpatie intimă și emoționantă, iar caracterele personale ale celor două animale sînt redate cu un fel de intuiție magică: un contrast violent opune pasivitatea tristă și resemnată a macacului alb, mic de stat și aproape diform, blana albă sugerînd o bătrînețe foarte înaintată, pe de o parte, și, pe de alta, babuinul aproape uman în postura de orator, cu un braț ridicat, sau de explorator, sprijinindu-se cu celălalt braț într-un toiag.

Tradiția ne încredințează că în timpul unei călătorii în Maroc, Stubbs ar fi fost martorul scenei pe care a înfățișat-o în întîlnirea calului alb cu leul, dar latura anecdotică a evenimentului are aici mai puțină importanță în raport cu caracterul mitologic al acestui episod. El expune conflictul născînd dintre calul alb, făptură solară, luminoasă, o întruchipare a zilei, și jivina nopții, fiara roșcovană iscată din umbra stîncilor care clocesc o apă moartă și năpădită de beznă. Aici, ca și în calul speriat de fulger, al lui Géricault, animalul e înfricoșat pentru că se află față în față cu supranaturalul. Leul rezumă toate spaimele nocturne, el este Noaptea cu alaiul ei de fantome, de monștri și de demoni, și judecînd după atitudinea calului, ne putem întreba dacă nu s-a speriat cumva mai mult de noaptea groasă ce întunecă apa din care poate că tocmai vroia să se adape, decît de sălbăticiunea ce-l pîndește.

Stubbs răstoarnă caracterul supranatural al calului din mitologiile nordice, neglijează înrudirea ce-ar putea exista între calul său alb și *Calul palid al Morții* pictat de Benjamin West și tragicul *Schelet căzînd de pe cal în văzduh*, de Turner, și toate celelalte amintiri din Apocalipsă. Albeața calului său este simbolul inocenței, al nobleței, al luminii. Caii înhămați la carul lui Hades în mitologia grecească sînt negri, dar caii de sacrificiu din India antică trebuiau să fie albi; tot alb este și doliul regal al cavalerului-rege, al

cavalerului zeu. La fel și armăsarul lui Stubbs, care se avîntă spre Moarte, spre moartea sa, căci, fie că va pieri înghițit de apa cea neagră, fie sfîrtecat de leul diabolic, demonul-leu devorator din Scriptură, el poartă de pe acum propriul său doliu. Această semnificație de ceremonie funebră anunțată, dacă nu reprezentată în tabloul lui Stubbs, intensifică atmosfera tragică a compoziției. Căzut parcă din cer (din atelajul lui Apolo) care este încă albastru și presărat cu cîțiva nori albi, calul lui Stubbs întruchipează într-adevăr făptura nobilă și mîndră prin excelență, învăluită în *aura* sacralului, confruntîndu-se pe neașteptate cu forțele de jos, cu puterea beznei. De aceea îl vedem dînd înapoi, dar în aceasta deslușim mai mult repulsie și scîrbă decît teamă propriu-zisă: spaima în pragul «lumii celeilalte», amenințările misterioase și nenumărate ale necunoscutului.

Nici un echivoc nu dăinuie în calul alb pe care Füssli îl asociază în repetate rînduri coșmarului: o remarcă lingvistică favorizează asimilarea, eronată de altminteri, a coșmarului cu iepele nopții, asimilare sugerată de cuvîntul german *nachtmar* și englezescul *nightmare*. Datorită poeților săi familiari, Milton, Dante, Shakespeare, Homer, pe care l-a ilustrat atît de des și a *Cîntecului Nibelungilor*, cunoscut prin prietenul său Bodmer[1], care-l redescoperise, Füssli a recucerit înțelesul intim al vechilor mituri. Ele n-au devenit niciodată pentru el un subiect de studii erudite, dar și le-a încorporat, organic, a făcut din ele însăși substanța facultății sale vizionare, și-i semnificativ că, în ciuda înclinării foarte puternice spre un anumit manierism grafic, pe care atmosfera de sfîrșit de secol a Londrei l-a accentuat, Füssli a rămas același german receptiv în mod firesc la straniu și la misterios.

Trei personalități diferite coexistă pașnic în spiritul și în opera lui Johann Heinrich Füssli, și

[1] Johann-August Bodmer (1698—1783) critic și poet elvețian (N. trad.)

în primul rînd desenatorul manierist înclinat să exagereze aspectele ridicole și farmecele perverse ale Angliei din acea epocă, deopotrivă de grosolană și de rafinată atît în moravuri cît și în gusturi și atît de exact zugrăvită în jurnalul lui Boswell[1]. Dezmățul locurilor deocheate care la Hogarth rămîne plat și de un naturalism destul de vulgar, dobîndește în desenele lui Füssli un aspect solemn, aproape sacerdotal și înfricoșător; curtezanelor sale monstruos deșirate și împodobite extravagant sînt preotesele unui cult enigmatic și crud. El ne face să ne gîndim la Parmigianino și la Bellange[2] prin acea umflare a liniei de un voluptuos irealism, în care plăcerea e împinsă pînă la suferință. Füssli împarte cu Rowlandson din *Dansul macabru englezesc* acea înclinare senzuală și sadică, pe care o duce la o suprarealitate moștenită de la baroc în momentul de apogeu al forței sale.

Ilustratorul lui Shakespeare este și el un manierist prin gustul său pentru un medievalism trubaduresc, curios condimentat cu o nuanță destul de rococo în transcrierile după *Visul unei nopți de vară* în special, unde fantezia, invenția poetică, ironia cunoștințele sale despre lumea elfilor *shakespearizează* în altă manieră decît Shakespeare însuși, cu o grație care-i aparține doar lui. Cu toate acestea, am risca să ne facem o părere foarte greșită privind caracterul și gîndirea lui Füssli dacă l-am judeca numai după episoadele din *Romeo și Julieta* și din *Nevestele vesele din Windsor:* adevăratul Füssli depășește aceste divertismente cu care își amuza clientela și satisfăcea, de asemenea, acea înclinare a sa pentru manierismul rococo. Dacă n-ar fi fost decît pictorul lui Bottom și al Titaniei, nu s-ar explica faptul că în faimoasa scrisoare către Herder din 1774, Lavatter a putut să-l prezinte ca pe «un om ale

[1] James Boswell (1740—1795), memorialist și publicist englez (N. trad.)

[2] Hyppolyte Bellange (1800—1866), pictor francez de bătălii (N. trad.)

cărui spirite[1] sînt uraganul, iar flăcările focului servitorii săi. El zboară pe aripile vîntului. Rîsul său e rînjetul batjocoritor al infernului, iubirea sa e fulgerul ucigaș. Vulturul lui Jupiter! Belial care, dintr-o simplă lovitură de picior, aruncă în prăpastie o lume întreagă».

Acest manierism, întîlnit și la Blake, nu are decît un element de stil și nu afecta nicidecum viața sa profundă. Asemenea lui Carstens și lui Flaxmann, Füssli fusese foarte atras de Michelangelo și se pare că ambiția lui era să tălmăcească fantezia și dramatismul lui Shakespeare folosind vocabularul plastic al pictorului Capelei Sixtine. «Excesiv în toate» cum spuneau prietenii săi, el a știut să adune în una și aceeași iubire zeitățile grecești strălucind de lumină și întunecatele divinități ale Eddei, care tronează învăluite în nori și pîclă. Spirit neliniștit, Füssli își caută certitudinile în Dante și în Milton, îi place să se măsoare cu uriașii poeziei, și să compare cu forța lor puterile de care se simțea însuflețit, căci purta în el un torent de viață clocotitoare, avea un temperament vulcanic ce se recunoaște în vehemența incontestabilă cu care descrie personajele purtate de vîrtejurile vînturilor, așa cum apar ele în tablourile inspirate de poemul *Oberon* de Wieland și în extraordinarul *Titania găsește inelul fermecat pe plajă*, de la Muzeul din Zürich, poate cea mai demonică și mai inspirată dintre operele sale. «M-aș spînzura dacă n-aș spera într-o viață viitoare, scria el, căci n-am trăit și încă nu trăiesc pentru nimic. Sînt sigur că voi retrăi mai tîrziu, căci gîndesc că puterile mi-au fost date de Divinitate, că timpul nu mi-a îngăduit să le folosesc și nici măcar să le dezvolt. Sînt în stare să fac de zece ori mai mult decît am făcut». Timp de douăzeci și cinci de ani — pînă la moartea sa din 1825 — a ținut cursuri de estetică și de tehnica picturii la Royal Academy din Lon-

[1] În original: *les esprits*, probabil în sensul vechi al cuvîntului, adică niște corpuri subtile, emanații considerate ca principiu al vieții și al sentimentului (N. trad.)

dra unde și-a petrecut cea mai mare parte din viață, ducînd o existență cînd mondenă cînd retrasă, rumegînd în sinea lui amintirile romane despre Michelangelo, recitindu-l neobosit pe Milton care îi deschidea, ca și lui John Martin, contemporanul său, uriașe perspective spirituale și materiale.

Exagerarea manieristă a realității pitorești — în portretele de femei și în ilustrațiile pentru poeții săi favoriți — nu reprezintă cu toate acestea decît o mică parte a geniului său. Cel mai original și cel mai singular Füssli este cel care, trecînd dincolo de feeria teatrală din *Visul unei nopți de vară*, atinge adevăratul mister feeric, tărîmurile întunecate și de nepătruns ale lumii diabolice prin care îl duce de mînă Lady Macbeth, printre strigoii femeilor ucise și ai asasinilor stăpîniți de Furii. Pe aceste drumuri de dincolo, a întîlnit-o pe *Micuța zînă* naivă și tulburătoare de la Muzeul din Basel, care iese nevinovat dintr-un dulap, într-un apartament de mare burghez zürichez sau într-un conac de gentilomi englezi. În felul acesta își reprezintă, și ne reprezintă, poezia, feeria, ascunsă la îndemîna noastră, printre obiectele familiare, gata să se arate la cea mai mică dorință a noastră. Ridicîndu-se pînă la suprafața realului, fantasticul se revelează omniprezent, ca în *Elful mesager și doamna la clavecin*, și, pentru a ne vizita, zînele se îmbracă după ultima modă londoneză, dornice să nu rămînă mai prejos decît doamnele elegante din lumea bună sau de la curte.

În epopeile nordice, care au început să reînvie din penumbra bibliotecilor uitate către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Füssli s-a întîlnit cu cavalerul-fantomă, cu calul-zeu, cunoscut încă din basmele și din legendele populare, în care supraviețuiau miturile de odinioară, și cu cel mai falnic și mai cumplit dintre aceste animale, calul lui Wotan, ale cărui opt copite cutremură bolta cerului: Slepnir. În urma legendarului Slepnir, răsună și galopul Walkyriilor, cărora mitologia germană le atribuie funcțiile încredin-

ţate de greci geniilor feminine, sau acelor făpturi hibride numite harpii, care purtau în lumea de dincolo sufletele morţilor.
Aruncaţi de-a lungul şeilor Walkyriilor, războinicii căzuţi în luptă sînt duşi într-un infern asemănător celui locuit de eroii homerici, şi calul îi călăuzeşte într-acolo. Acest cal funebru devine una dintre constantele inspiraţiei lui Füssli şi reapare, în diverse perioade ale vieţii sale, în diferitele versiuni ale *Coşmarului* din care există două picturi, una din 1771, cealaltă datînd de la sfîrşitul vieţii artistului, probabil 1820, şi patru gravuri din 1782, 1784, 1802, 1825. De obicei, calul se iveşte îndepărtînd cu capul său înfricoşător perdelele patului, în clipa cînd femeia adormită va muri sufocată din pricina coşmarului care îi striveşte pieptul sub înfăţişarea unei maimuţe diabolice.
Titlul acvatintei din 1802, *Abdrücken und Nachtmar* deosebeşte cele două unelte care vor produce mortea adormitei. *Alb* este piticul, duhul pămîntului de-o materialitate grea şi grosolană, care striveşte femeia sub povara lui. În clipa cînd crima s-a săvîrşit, iapa nopţii, *Nachtmar*, căreia se pare că Füssli îi conferă această semnificaţie, se iveşte pentru a pune stăpînire pe suflet. Calul nu figurează în interiorul coşmarului; cînd intervine în visul femii adormite, el este presimţire şi vesteşte moartea apropiată. Înspăimîntător, supranatural, aşteaptă pînă ce Alb îşi săvîrşeşte opera, pentru a se întoarce apoi în împărăţia umbrelor cu sufletul eliberat. Această plecare este reprezentată într-un desen de la Muzeul din Zürich în care vedem calul sărind pe fereastră, fugind afară, în timp ce două femei goale şi culcate au murit ori au leşinat.
Apropierea de un fenomen supranatural pe care te lăsa să-l întrezăreşti calul eroic al lui Géricault, al lui Delacroix, al lui Stubbs şi al lui Ward, îşi dobîndeşte întreaga evidenţă în tablourile lui Füssli. Încă la Stubbs, calul alb speriat de un leu îngăduia să întrezăreşti toate implicaţiile mitologice asociate animalului. La

Füssli, supranaturalizarea calului este atît de desăvîrşită încît el apare aproape complet dematerializat: nu mai e vorba de un cal în carne şi oase, ci de un cal fantomă, mai înfricoşător decît toţi caii albi de apocalipsă din Triumfurile Morţii, şi chiar decît acela, schelet şi totodată mumie, aflat la Palazzo Sclafani din Palermo. Calul psihopomp, cu care se călătoreşte spre infern, este alb prin tradiţie la Füssli, şi această culoare accentuează contrastul cu brunul negru de lavă şi de noroi al piticului care striveşte femeia adormită. Spiritualizat în cel mai înalt grad, calul lui Füssli nu mai aparţine lumii pămînteşti: el revine aici doar pentru a-şi îndeplini menirea funebră de a aduna sufletele morţilor şi de a le duce printre nenumăratele umbre care rătăcesc pe cîmpurile de asfodele. Niciodată obsesia morţii violente care i-a inspirat lui Füssli atîtea tablouri şi i-a trezit iubirea perversă pentru lady Macbeth şi pentru vrăjitoarele landei n-a fost exprimată cu atîta putere şi înfricoşare ca în acest cap de cal ivit printre perdelele de la patul femeii asasinate. Ai crede că-l vezi pe Hades însuşi, învăluit în cumplita şi solemna lui majestate, însoţit de răsuflarea sumbră şi îngheţată a infernului. Un chip cu ochi învăpăiaţi, sau şi mai înfricoşător, atunci cînd pare orb, şi personificînd cel mai tragic destin.
Urmînd calea regală a imaginaţiei creatoare deschisă de Géricault în *Pluta Meduzei* şi de Delacroix în *Moartea lui Sardanapal*, romantismul francez se angajează şi mai departe decît ei în explorarea regiunilor obscure ale conştiinţei şi ale misterelor supranaturalului. În această epocă, artiştii suportă amprenta puternică a literaturii dominată mai cu seamă de figurile monumentale ale lui Hugo şi Byron, dar cea mai mare seducţie asupra lor o exercită poezia germană prin atmosfera ei fantastică şi macabră, iar cavalcada lugubră a *Lenorei* lui Bürger devine o temă mult îndrăgită de gravori.
Într-adevăr, gravorii încep să dobîndească o importanţă mult mai mare, inventarea, de către

Senefelder, a litografiei îngăduind o execuție mai rapidă, o difuzare mai largă, și o apropiere de pictură pe care celelalte tehnici ale gravurii n-o pot egala. Fiind mai ales niște « coloriști», romanticii găsesc în bogăția, în suplețea și în catifelarea negrurilor litografice un mijloc de expresie aproape tot atît de eficient ca și policromia. Artiști ca Delacroix gravor — interpretul goethean și shakespearian al lui *Faust* și al lui *Hamlet* —, ca Louis Boulanger, maestrul liturghiilor negre și al sabaturilor, ca Gustave Doré, liricul genial al pietrei de gravat, vor reuși să transmită marelui public cu ajutorul litografiei bucuriile și emoțiile artei romantice. Alături de ei, o seamă de alți artiști minori ca Célestin, Nanteuil, Achille Devéria, Jean-Baptiste Arnout, Joseph Bouchardy, Aimé de Lemud, Alfred și Tony Johannot, J.Schmid, Jules Marchand, vor populariza mai ales un romantism teatral și de romane negre, plin de patimi înverșunate și de strigoi bîntuind mînăstirile luminate de lună. Daumier și Grandville, nu atît de vădit și sistematic romantici ca acești ilustratori care alternează dramele întunecate și grațiile « stilului trubadureso», explorează tărîmuri mai misterioase și se încorporează în ansamblul « mișcării» prin legături mai subtile și mai largi totodată. La Daumier, satiricul politic și interpretul mizeriei omenești contracarează vizionarul. Dimpotrivă, Grandville, căruia Baudelaire îi lăudase « latura nebunească», este pe bună dreptate revendicat de istoriografii fantasticului și locul deținut printre precursorii suprarealismului actual îi revine grație acelei virtuozități cu care împingea pînă la ultima limită nebunia și *absurdul*.

Dimpotrivă romantismul lui Daumier constă în acel pesimism generos și *activ*, pe care pictorul îl manifestă prin clarobscururile sale tulburi ce amestecă aurul cu noroiul, luminile cele mai subtile cu beznele cele mai groase. El nu avea, ca ceilalți romantici, acea deschidere spre infinit care exaltă imaginația lor creatoare; drama lui e că se învîrtea în cerc într-o lume strict închisă

în care sentimentul tragic al vieții se învecina îndeaproape cu tortura cotidiană a ridicolului și a mizeriei. Pesimism fără spațiu și fără ieșire, ce nu îngăduie nimic în afară de lumina unei carcere, sclavie de o materialitate apăsătoare, ce împinge unul spre altul două curente de beznă, cel care urcă din lumea interioară a artistului și merge în întîmpinarea acelor bezne exterioare sugerînd toate dramele inexplicabile de a căror obsesie acest provensal încolțit de presimțirea invizibilului se teme dorindu-și-o în același timp. Dacă Grandville scapă de spaimă prin însăși maniera excesivă cu care o exterioriza, Daumier se cufundă în ea ca un înecat într-un lac de smoală, asemenea lacurilor pe care Dante le văzuse slujind ca loc de caznă a osîndiților în *Infern*, și poate că tocmai aceasta face din el unul dintre cei mai autentici și mai emoționanți dintre romanticii francezi.

S-ar putea spune că locul ocupat de Louis Boulanger în romantismul francez se află la jumătatea drumului dintre pictură și literatură. Primul lui succes, *Mazeppa*, de la Muzeul din Rouen, a fost expus la Salonul din 1827 și i-a adus tînărului artist de douăzeci și unu de ani elogiile entuziaste ale lui Victor Hugo, elogii care aveau să-i decidă cariera: într-adevăr, Boulanger a intrat în orbita poetului și a fost îndrumat spre o pictură cu subiecte fantastice potrivită caracterului și dispozițiilor sale spirituale. Pe de altă parte, prietenia lui cu scenograful Ciceri l-a încurajat în pornirile lui spre exagerare și stilizare excesive pe care arta scenei le favoriza. În această privință, el merită să fie așezat alături de marii scenografi scandinavi Waldemar Gullich, Ahlgrenson, Cramer, Lund și Bruun, și de englezii care lucrau pentru Kean[1]: Cuthbert, Grieve, Jones și Lloyds. Obsesia diabolicului și a macabrului, atît de gustată de romanticii francezi, a făcut din el, cum spunea Chesneau, « expresia cea mai deplină

[1] Edmund Kean (1787—1833), actor englez, interpret al dramelor lui Shakespeare (N. trad.)

și mai exactă a aspirațiilor estetice și a ideilor literare din timpul său». Sainte-Beuve, la rîndul său, afirma că Boulanger este «mai mult poet decît pictor» și nu se știe dacă ilustrul critic socotea aceasta o laudă sau un reproș. Delacroix, în schimb, vedea mai exact atunci cînd îl descria ca fiind un «creier plin de versuri». Exprimarea violentă a pasiunilor și a spaimelor într-un fantastic exclusiv exterior i-a adus o faimă care era dintre cele mai bune. Se bucura de admirație pentru *Vînătoarea drăcească*, *Sabatul* și *Fantomele* sale; gravorul era superior pictorului, deși nici acesta nu-i de disprețuit dacă e să-l judecăm după *Distrugerea Babilonului* sau *Focul ceresc*, care îi aparțineau lui Victor Hugo și se află și azi în casa lui, dar, mai presus de orice, el este un ilustrator știind să scoată din litografie efecte de lumină și de umbră de o surprinzătoare vigoare. Incontestabil inferior lui Daumier, în care Delacroix vedea «un amestec de Michelangelo și de Goya», precum și lui Gustave Doré, care se dovedește, pînă și în misiunea lui de ilustrator — al lui Perrault, al lui Cervantes, al lui Balzac, al lui Coleridge, al lui Dante — un autentic vizionar de-o înaltă inspirație, Louis Boulanger ne oferă în general doar ceea ce este mai puțin prețios în romantism ale cărui comori nu mulți pictori francezi au știut să le descopere și să le exploateze.

Născut în 1833, în momentul de apogeu al romantismului francez, mort în 1883, adică în momentul cînd se afirma și se impunea impresionismul, strasburghezul Doré este mai aproape de romantismul german prin gîndirea și formele sale de expresie. În închipuirea sa, el locuiește în vechiul codru germanic, pe care îl transpune pînă și în parcurile fermecate din *Poveștile* lui Perrault, și printre vagabonzii «medievali» din *Povestirile hazlii* și din *Notre Dame de Paris*[1]. În cazul lui Doré, pictorul este în general ignorat în favoarea gravorului, dar el știa să scoată din bezne halucinante viziuni aproape monocrome. Verva inepuizabilă a ilustratorului — poate singurul care s-a măsurat cu Dante fără să mărturisească o lamentabilă insuficiență — rezultă din talentul de-a fabula și de-a transpune în imagini cele mai strălucite invenții ale poeților. Uneori, pare să atace chiar imposibilul atunci cînd se apucă să transpună plastic halucinațiile *Bătrînului marinar* de Coleridge și, în timp ce fantomele lui Boulanger se eliberează anevoie din anecdotă, Gustave Doré se mișcă atît în supranatural cît și în descrierea familiară a vechilor burguri gotice cu aceeași ușurință. Asemenea lui Bresdin, Doré avea sentimentul inexprimabilului, dar reconstruia în el însuși tărîmurile invizibilului prin care se plimba fără teamă și în toată liniștea, ca un familiar al celor mai stranii locuri cu putință. El aduce în contrastele sale de alb și negru, de lumină și de bezne, o capacitate de-a evoca și de-a limpezi misterul care, în cele mai bune momente ale sale, îl ridică aproape la același nivel cu Goya din *Caprichos* și *Proverbios*. Această slăbiciune pentru macabru, pe care am putea s-o credem moștenită de la «Monk» Lewis[1] și de la marchizul de Sade nu este specifică romanticilor francezi: o regăsim, de asemenea, la englezi, ceea ce nu ne surprinde pentru că odată cu *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, fantasticul și funebrul au invadat romanele și melodramele, cum și la italienii care au în urma lor o lungă tradiție, de la cupele de Boscoreale, împodobite cu schelete, trecînd prin «triumfurile morții» din Evul Mediu și prin obiceiul, și azi practicat în anumite biserici, de-a îngropa morții, fie mumifiați fie reduși la starea de schelete, dar învești mîntați în rasa Ordinului lor, în cripte cu încîntătoare decorații rococo executate din oseminte.

[1] E vorba de *Contes drolatiques* de Balzac și de cunoscutul roman al lui Victor Hugo (N. trad.)

[1] Lewis Mattew Gregory (1775—1818), romancier și autor dramatic englez, autor al unor cărți pline de scene fantastice, de groază și erotism (N. trad.)

John Hamilton Mortimer, mort în vîrstă de treizeci și opt de ani, în 1779, este contemporanul carcerelor și al supliciilor din *Vathek*, de Beckford. Füssli și Blake îl prețuiau, deși îl considerau un extravagant, și n-au rămas nepăsători la fantasticul său paroxistic, înflorind deopotrivă în scenele de tîlhărie italienească, unde îl imita, exagerîndu-l, pe Salvator Rosa, în compozițiile mitologice și în spectacolele total gratuite cu demoni muzicanți, monștri grotești și înfricoșători care i-au creat faima de nebun printre amatorii englezi, într-o vreme cînd clasele de sus ale societății salutau originalitatea ca cea mai rafinată artă. Francis Danby, care aparține unei generații posterioare, căci la nașterea lui se împlineau treisprezece ani de la moartea lui Mortimer, s-a complăcut o vreme în compunerea unor grozăvii apocaliptice, cuminținduse destul de repede însă, în timp ce suedezul Peter Gabriel Wickenberg și-a petrecut scurta lui viață — a murit la vîrsta de treizeci și patru de ani, în 1846 — pictînd iubirile nefericite ale unui tînăr erou, Axel, ale cărui peripeții le povestise poetul Esaias Tegner. Prin stilul său funebru, Wickenberg, care a studiat o vreme la Paris, după ce își încheiase ucenicia la Stockholm, se întîlnește cu ceea ce am putea numi « trubadurescul macabru» al lui Schmidt, al lui Jazet, a cărui *Lenore* este probabil *capodopera genului*, și al lui Boulanger cînd descrie grozăviile postume la care vor fi supuse tinerele fete « care au iubit prea mult balurile». Totuși, Wickenberg este mai puțin « literar» decît maeștrii săi parizieni.
Italienii, Bonomini, Carnovale, sînt departe de pîclele nordice și de acea atmosferă de noapte și de ceață prielnică dezlănțuirii fantomelor. Pentru ei, scheletul este actorul unei «moralități», oratorul unei « vanități» în cuvinte și gesturi. Acel *memento mori* al vechilor romani se transformă în pictura lui Bonomini într-un soi de dans macabru « la modă», amintind *dansul macabru englezesc* al lui Rowlandson. Decorator cu o imaginație și un meșteșug deopotrivă de uluitoare,

Bonomini dobîndește o faimă uriașă datorită acelui stil « grotesc romantic» pe care îl inventase și, de asemenea, datorită capriciului vremelnic de-a înlocui personajele din compoziții cu schelete. Văzînd suitele sale de muncitori și de soldați-schelete, te gîndești la apariția unui Pulcinella-cadavru și-a unui Pulcinella-fantomă din gravurile lui Tiepolo. În efectele de lumină ale lui Giovanni Carnovali, zis Il Piccio, unele efecte fantastice de lumină tulbură idilismul romantic al peisajelor și al scenelor sale de gen sugerînd vecinătatea, nu prea depărtată, a suferinței, a deznădăjdii și-a morții, ceea ce l-ar apropia mai mult de Lemud și de Schmid.
Totuși, Franța deține întîietatea și majoritatea în această formă de expresie a romantismului, și le păstrează mult timp, căci le regăsim, în cea de-a doua jumătate a secolului, la o seamă de gravori, poate mai puțin romantici cît continuatori ai romantismului, extraordinarul Bresdin, care visa sălbatici buni și păduri exotice într-o magherniță nenorocită din Paris sau în cine știe ce cocioabă de cantonier, înconjurat de animalele familiare, desenînd visele și fantomele caselor sale bîntuite, înghesuind în peisaje minuscule și halucinante bătăliile antichității și migrațiile popoarelor nomade; Odilon Redon, care vedea în petele de igrasie și în volutele de fum ce se înălțau deasupra acoperișurilor figurile enigmatice ale invizibililor, Grandville, caricaturistul *sufletelor moarte*, atent la metamorfozele imperceptibile ce asaltează omenescul și-l dezagregă; și Daumier care, mai bine decît orice alt pictor, a înțeles măreția tragică și maiestatea deznădăjduită a acelui Don Quijote rătăcind prin pustietățile Manchei în urmărirea unor visuri veridice, și a cărui vocație e să transforme într-o bună zi romanele cavalerești, socotite drept povești și legende, în ceva aievea.
La romanticii minori, ies adeseori la iveală cu mai multă vigoare și claritate tocmai aspectele cele mai dubioase ale mișcării, talmeș-balmeșul « medievalist », gesticulația excesivă și patetismul

forțat, dar tocmai prin aceste defecte ei reprezintă încă și mai bine exagerarea și confuzia, agresivitatea calculată și paradoxalul sistematic al generației de la 1830. Romantismul a luat în Franța o înfățișare rebelă și belicoasă pentru că Franța era țara tradiției clasice și-a academismului. E firesc, așadar, ca tot ceea ce poate irita și scandaliza adversarul să fie împins la extrem chiar cu prețul unei anumite nesinceități provocatoare și-a unei exagerări a amănuntelor superficiale și accesorii în detrimentul vieții interioare.

De cele mai multe ori, această viață interioară, închisă în sine pînă la reculegere, pe care o constatăm la romanticii germani, lipsește la imitatorii lor francezi, care nu rețin decît elementele exterioare și le duc la forme excesive. Tot așa cum, în arta decorativă, stilul nou decade repede în bibelou și în afectarea genului trubadureasc, pictorii și gravorii francezi lipsiți de-o intensă viață interioară trec ușor la ilustrativism și la formalismul nonconformismului. Fermecătoarele ruine trubadurești ale lui Arnout, fanteziile macabre și blasfematorii ale lui Boulanger, manierismul stil 1830 al diverșilor Johannot, Nanteuil și Devéria, barochismul medieval al lui Gustave Doré, rămîn în ciuda tuturor defectelor și slăbiciunilor, niște documente foarte utile și foarte frumoase explicînd spiritul epocii, în voința sa de pitoresc cu orice preț, de gigantism al detaliului, de sentimentalism gata oricînd să lăcrimeze și să răbufnească.

Nici urmă de minciună în această necontenită supralicitare a dramatismului și a extravaganței, căci imaginația care născocește aceste spectacole bizare prelucrează propria sa realitate și fabulează propriile sale legende îmboldită de-o fantezie fără frîu. Astfel, chiar și la « romanticii minori », există adeseori lucruri excelente și importante, și nu trebuie să ne mărginim doar la curiozitatea cam condescendentă ce se acordă cu ușurință « ilustratorilor ». Că au fost corupți de literatură, și nu întotdeauna de cea mai bună, nu poate să nege nimeni; li se întîmplă să se inspire mai

mult din Petrus Borel Licantropul, din Napol Pirineanul și din Champfleury decît din Vigny, Musset sau chiar Hugo, ceea ce îi împinge, uneori, să exprime sensibilitatea romantică mai degrabă printr-o caricatură, la care ajung fără voie, decît printr-o reprezentare veridică.

După ce violența lor gălăgioasă se va stinge, iar meritele autentice și profunde ale acestei arte vor supraviețui unor aparențe provocatoare, vom vedea cum pictura franceză urmează un curent marcat de latura cea mai valoroasă a acestui spirit neliniștit care năzuiește către depărtare și către absolut. Această artă va deveni din ce în ce mai picturală și nu va zăbovi în dependințele literaturii; putem cel puțin spune că dacă ea este « literară », în accepția peiorativă pe care a dobîndit-o în Franța de un secol și jumătate orice *pictură cu subiect*, aceasta pentru că pictorul însuși este un poet, și-i inspirat în mod poetic. Romantismul esențial subiacent operei lui Gustave Moreau, de exemplu, și a lui Odilon Redon, este de mai bună calitate, în general, decît acela al gravorilor din 1830, supuși mai mult modei decît unei exigențe imperioase a sensibilității și conduși, în ciuda violențelor lor de insurgenți, de o estetică formalistă.

Odată depășită mișcarea naturalistă care la Courbet și la Millet are o coloratură evident romantică, se pare că simbolismul și școlile ce pornesc din el continuă romantismul de la începutul secolului, dar modificîndu-l. Mijloacele de expresie s-au schimbat, paleta picturală s-a îmbogățit, s-a mlădiat, s-a diversificat, pictura s-a eliberat din dependența în care o închisese o bucată de vreme literatura, dar spiritul este mai profund, mai autentic decît în prima jumătate a secolului. Nu ne putem închipui o profesiune de credință mai romantică decît aceea enunțată de Gustave Moreau, potrivit mărturiei lui Georges Rouault: « Nu cred nici în ceea ce ating nici în ceea ce văd. Nu cred decît în ceea ce nu văd și numai în ceea ce simt. Creierul meu, rațiunea mea, mi se par efemere și de o realitate îndoielnică. Doar

sentimentul meu lăuntric mi se pare etern și incontestabil cert ». Eroii tablourilor lui Gustave Moreau sînt încă niște eroi romantici prin *hybris*-ul lor care îi împinge să se revolte împotriva zeilor și să încerce aventurile cele mai gloriase ale umanității: Hercule, Argonauții, Prometeu. Elogiile de care se bucură de la Théophile Gautier la J.K. Huysmans, sînt temeliile podului pe care Moreau l-a aruncat între romantismul propriu-zis — din punct de vedere cronologic — și simbolism, dar, în același timp, prin voința lui de-a îmbina imaginația și logica, el amintește de Delacroix. Odilon Redon nu greșea comparîndu-l pe *Phaeton* — încă un erou romantic... — cu *Triumful lui Apolo* de Delacroix, pentru a concluziona că « o admirabilă rațiune călăuzește pașii imaginației sale ».

Față de germani, care își trag existența lor atît de violentă din viața pămîntească, prerafaeliții englezi par să întoarcă spatele naturii și să se închidă într-o lume de vise medievale sau mitologice, lipsită de orice contact cu viața telurică și umană. Această negare paradoxală din dorința de-a evada din materialismul și din pragmatismul erei industriale, și seamănă întrucîtva cu aceea a lui Moritz von Schwind căutîndu-și refugiu printre personajele din basme, cu deosebirea totuși — esențială ! — că refugiul pictorului german se ascunde chiar în inima pădurii și nu într-un amăgitor castel al Graalului, în care și-a găsit adăpost Edward Burne-Jones și în care se retrag bucuros confrații acelei *Preraphaelite Brotherhood*, întemeiată în 1859 ca o sfidare la modul de-a trăi și de-a simți al societății engleze din acea vreme. Postromantismul englez sfîrșește astfel într-un idealism pur, în revoltă împotriva naturalismului domnitor, nerefuzînd categoric realitatea, dar metamorfozînd-o în figuri de vis pentru a o face suportabilă. Nu-i vorba de o mișcare religioasă ca aceea a *Lukasbund*-ului. Chiar dacă Burne-Jones a fost unul dintre cei mai fecunzi creatori de vitralii de biserică din secolul său, sentimentul religios autentic lipsește din opera lui care, și

atunci cînd tratează teme biblice, își păstrează spiritul profan. Voința « fraților » de a relua estetica dinainte de Rafael, așa cum reiese chiar din numele confreriei lor, nu implică o adevărată întoarcere la arhaismul sentimentului și al formei pe care îl practicau Nazareenii, căci nimic n-ar fi mai departe de arta lui Giotto decît aceea a lui Burne-Jones, a lui Rossetti și a lui Ford Madox Brown, care lucrase o bucată de vreme la Roma alături de Cornelius și de Overbeck. Romantismul prerafaeliților nu aspiră la crearea unor forme noi; în alegerea subiectelor, ei sînt atît de impregnați de literatură încît ajung să se aservească temelor dantești, ca Dante Gabriel Rossetti, Morții regelui Arthur de Sir Thomas Malory și ciclului Mesei Rotunde, ca Burne-Jones; dacă n-am înțelege că datorită cărților ei se apropie de paradisul pierdut a cărui nostalgie o traduc în tablouri, s-ar crede chiar că sînt intoxicați de literatură și incapabili să inventeze în afara amintirilor lor livrești. Fie că este vorba de romantici, fie de postromantici, mijloacele lor tehnice sînt atît de sărace, capacitatea lor de-a reînnoi estetica epocii atît de firavă, încît ajungem la constatarea că după marea înflorire a peisagiștilor, pictura engleză încremenește într-un impas din care n-ar putea ieși decît cu condiția de a da îndărăt și de a se cufunda în academism. În timp ce postromantismul german va reapare în expresionism, iar impresionismul și contrariul său, fovismul, îl mai pot revendica pe Delacroix, prerafaelitismul, în ciuda zelului și a entuziasmului lui Ruskin, denunță un fenomen de epuizare, și chiar rafinamentul său de senzație și de expresie se ofilește într-o estetică simbolistă, incapabilă de un viitor rodnic.

Și Burne-Jones și Rossetti sînt mai mult poeți decît pictori. De pe vremea cînd studia pentru a deveni pastor, Burne-Jones a păstrat o senzualitate sfioasă, pudică, încărcată de remușcări puritane. În evadarea sa din spațiul și din epoca Angliei victoriene, el își ia drept tovarăși de drum doar cîțiva tineri și cîteva femei plăpînde

și sfioase a căror fragilitate ne emoționează și care ne seduc printr-un soi de perversitate inconștientă și dematerializată ce se închipuie castă, și pe care Aubrey Beardsley o va metamorfoza satanic cu un simplu bobîrnac.
Prin voința sa deliberată de a trăi în trecut, și, mai grav, în trecutul miturilor și al legendelor, țesut din umbre, din răsfrîngeri, din aparențe, Burne-Jones se condamnă la folosirea unei tehnici picturale care nu-i nici măcar autentic arhaică și pe care am numi-o mai exact academică. El a pierdut elanul vital, care era resortul major al romantismului, a renunțat la putere în favoarea grației, și a acceptat autoritatea paradisurilor artificiale ale imaginației, care înlocuiește elanul creator al acesteia, substituindu-i o palidă iluzie. Inzestrat cu un temperament mai viguros, cu o originalitate mai energică, Rossetti a folosit toate stimulentele impuse de dorința lui de creație, de la droguri pînă la practicile spiritiste. Acest descendent de emigranți italieni,veniți din Abruzzi, era fiul unui conservator de muzeu,actor al unor librete de operă în clipele sale de răgaz. Astfel, muzeul și teatrul puseseră stăpînire și pe băiat, propunîndu-i o lume de aparențe și de himere care îl ocrotea de contactul cu realul și asprele sale agresiuni. Rossetti punea această înclinare de a trăi în ireal pe seama gustului său pentru oglinzi și, mai ales, pentru oglinzile convexe care modifică formele și împrumută ființelor și lucrurilor oglindite o înfățișare feerică. Traducător al vechilor poeți italieni dinaintea lui Dante, adorînd *Divina Comedie*, hrănit cu cronici florentine, el nu s-a hotărît totuși niciodată să viziteze țara străbunilor săi; îi ajungea Italia de vis pe care o construise în ființa sa lăuntrică și în opera sa, și de care nu risca niciodată să fie dezamăgit. Mai viguros și mai viril decît Burne-Jones, împăcînd un caracter vulcanic cu o pictură pe care o înțelegea ca pe o «artă a sufletului», Rossetti susținea că numai femeile și florile merită să fie pictate; dar și aceasta cu condiția ca florile să aibă culori

viguroase și parfumuri grele, iar femeile să poarte pe umerii lor masivi plete dese și roșcate printre șuvițele cărora se ascunde sclipirea ochilor lor de agată și de noapte. Il admira pe Dürer pentru sîrguința cu care observa și reda cele mai mici amănunte și pentru ciudățenia născocirilor sale, iscate din vedenii și din vise.
La rîndul ei, arta acelui maestru al fanteziei macabre care a fost belgianul Antoine Wiertz ține și ea mai degrabă de suprarealism decît de romantism sau de postromantism. Impins de o ambiție nebunească, hărțuit de gîndurile sale funebre care nu-l slăbeau o clipă Wiertz a oscilat între un naturalism migălos și un simbolism cețos ce se armonizează foarte ciudat în picturile sale. Vrusese ca acestea să fie expuse într-un muzeu personal pe care guvernul belgian l-a construit la Bruxelles conform planurilor sale, și a cărui ciudățenie e că semăna cu o baracă de bîlci instalată într-un templu grecesc. Pentru a întări impresia de grozăvie veridică ce se degajează din pînzele sale, Wiertz a folosit un dispozitiv optic menit, asemenea unui stereoscop, să dea iluzia reliefului și a celei de a treia dimensiuni.
S-ar putea spune că ceea ce iese la iveală în cazul acestui romantic întîrziat și obsedat de orgoliul de a-i egala în același timp pe Michelangelo și pe Rubens sînt aspectele cele mai exterioare și, de asemenea, cele mai dubioase ale romantismului: îngropatul de viu care se trezește în cavou, mama smintită care își devoră copiii, tînăra fată care dialoghează cu propriul ei schelet se bucurau, la vremea lor, de un mare succes stîrnit de curiozitate și de-o admirație amestecată cu dezgust. Există, totuși, în cele mai bune lucrări ale lui Wiertz, *Un om din lumea mare*, de exemplu, un sentiment generos și autentic vizionar al gigantismului care, prin anumite trăsături de caracter și de stil, îl înrudește cu Goya. El are forța sumbră a aragonezului, melancolia lui difuză, concepția lui pesimistă despre o lume definitiv sortită răutății, urîtului, fricii. Desigur că Wiertz nu merita nici succesul de

care s-a bucurat pe vremuri, nici indiferența amuzată cu care este privit acum. El este, înainte de orice, un « caz» izolat în romantismul belgian ce se exprimă mai mult în pictura istorică ilustrată de Henri Leys, Louis Gallait, Nicaise de Keyser și Gustave Wappers.
Preferînd datelor întotdeauna insuficiente și nesatisfăcătoare ale experienței obiective cavalcadele dezlănțuite ale imaginației, acești romantici întîrziați, Burne-Jones și Rossetti, reprezintă sfîrșitul unei mișcări la originea căreia se afla Blake și zürichezul devenit englez: Füssli. Vom remarca, de asemenea, că figurile fluide ale lui Burne-Jones, avînd atît de puțină carne sub veșmintele lor fluturînde, seamănă ca niște surori cu îngerii lui Blake, lipsiți parcă de trupuri sub rochiile lor *empire:* acest refuz al materiei se întîlnește cu aspirația lui Turner de-a imagina un univers în care totul n-ar fi decît jocuri de lumini văzute prin ploaie, pîcle și nori. Din punct de vedere sociologic și psihologic, această tendință, paralelă cu simbolismul lui Watts și cu alegoriile sale ceţoase, semnifică latura negativă a romantismului, neîncrederea sa față de o realitate invadatoare ce va duce probabil la subjugarea spiritului de către materie.
În timp ce romantismul întruchipase tot ce era mai îndrăzneț și mai nou în gîndirea și în estetica primei jumătăți a secolului al XX-lea, adevărata mișcare înnoitoare ce i-a urmat se depărtează de el și se opune, din toate puterile, idealului său, pe care îl consideră perimat. Romantismului dinamic din epoca de glorie, i se va substitui un romantism static, pe care însăși povara imobilității sale amenință să-l răstoarne înapoi, pînă la un academism steril. În Anglia, o artă formalistă, anecdotică și mondenă va culege rămășițele prerafaelitismului și le va adopta, mediocru, pe gusturile unei societăți care va socoti romantismul autentic, romantismul activ ca ceva cu totul străin, suspect și deplasat. Aici ca și în alte țări, va trebui să așteptăm afirmarea suprarealismului pentru a constatata întoarcerea unei forme de romantism care nu mai este cea de ieri, bineînțeles, și căreia de altfel nici nu prea mai îndrăznim să-i dăm acest nume.

*

Fulgerul, de Karl Blechen, se numără printre acele lucrări admirabile și derutante care, deși își păstrează misterul intim, aruncă o lumină puternică asupra esteticii și a metafizicii unei întregi epoci. Este poate cel mai romantic dintre toate tablourile romantice, atît prin subiect cît și prin modul de tratare al subiectului. Din nefericire, a dispărut în incendiul de la Glaspalast din München, în 1931, și am fi ispitiți să credem că însăși fatalitatea extraordinară a acestei compoziții a chemat focul. Într-adevăr, nici un pictor nu se încumentase vreodată să înfățișeze fulgerul atît de naturalist și atît de fantastic în același timp: într-un peisaj apăsător de iarnă, strivit de noapte și de ger, la marginea unei păduri, fulgerul se abate asupra unei trăsuri. Omul care conducea zace pe pămînt, caii se zvîrcolesc în vraiștea cerești sfărîmate și o coloană formidabilă, ca o sabie de foc, leagă cerul și pămîntul, în timp ce pădurea înzăpezită își desfășoară la nesfîrșit întunericul tăcut.
Tabloul datează din ultima perioadă a vieții pictorului: a fost găsit în atelierul său, după ce Blechen murise, nebun, la vîrsta de patruzeci și doi de ani, în 1840. Înainte, făcuse o stranie călătorie de la o poartă de bezne la altă poartă de bezne, împins de drama sa lăuntrică și în ciuda bucuriei pe care o trăise în Italia, unde petrecuse doi ani, 1828 și 1829. În Italia a descoperit lumina, viața fără griji, plăcerea de a trăi. Cele cinci versiuni reprezentînd femei care se scaldă în parcul Terni (una din aceste versiuni îi aparținea Bettinei Brentano) dovedesc în ce măsură l-a îmbătat lumina, grația familiară: ca toți germanii care adorau Peninsula, de la Goethe la Feuerbach, Blechen s-a simțit acolo total metamorfozat, și mulți ani după întoarcerea sa în Germania continuă să picteze din memorie și

cu ajutorul unor studii făcute după natură, priveliștile Romei și ale Neapolului care îl fermecaseră.

Cu toate acestea, fatalitatea destinului său îl condamna, odată încheiată această epocă fericită, să cadă iar în beznele sale de spaimă și de noapte din care Italia îl smulsese o bucată de vreme. Faptul că, după toate aparențele, *Fulgerul* este ultimul tablou pictat înainte de a se cufunda în demență și în moarte, încarcă această compoziție de două ori paradoxală cu o semnificație de două ori tragică. Delacroix îi mărturisea într-o zi lui Victor Hugo că a vrut să picteze nu lama unei săbii ci fulgerătura lamei: aici, de asemenea, un artist se străduiește să reprezinte ceea ce pare a fi, prin însăși natura sa, de nereprezentat: fulgerul, trăznetul. Pictorii care mai încercaseră pînă atunci, se mulțumeau cu un zigzag de foc într-o spărtură de nori: acesta era *semnul* fulgerului. Blechen, în schimb, a vrut să impresioneze și să tulbure privitorul arătîndu-i cumplita energie materială și amintindu-și, în același timp, că, în mitologiile antichității, zeii, fie că era vorba de Zeus, de Jupiter sau de Thor, erau stăpînii fulgerului și domneau astfel prin spaima pe care o trezeau într-o umanitate supusă și înfricoșată.

Evenimentul reprezentat care, povestit de alt pictor, un adevărat naturalist, n-ar fi fost decît un fapt divers, devine aici, prin atmosfera de tragedie sacră ce-l învăluie, însăși singurătatea nopții, a pădurii, a iernii, un fel de catastrofă mitică, și nimic nu ne împiedică să ne gîndim că sub reprezentarea fulgerului Blechen a figurat iminența nebuniei ce avea să se abată asupra lui, tot așa cum Hölderlin face aluzie, în scrisorile sale, la accidentul misterios — o insolație pe drumul enigmatic al unui Damasc girondin — suferit în timpul unei călătorii, după ce părăsise orașul Bordeaux. Între ceea ce numim « poemele de nebunie» ale lui Hölderlin și *Fulgerul* lui Blechen există niște analogii ciudate și tulburătoare.

Etapele diverse ce jalonează viața lui Blechen duceau în mod inexorabil la acest naufragiu al rațiunii, nu atît dintr-o determinare a evenimentelor exterioare cît în virtutea acelui drum lăuntric al neliniștei ce apare încă în primele sale picturi. Blechen începuse ca bancher, dar această meserie l-a scîrbit repede și s-a apucat de pictură, la început sub îndrumarea pictorului de peisaje Lütke, la Academia din Berlin, unde el însuși avea să devină profesor începînd din 1831, dar mai ales sub influența lui Clausen Dahl, a cărui foarte romantică *Erupție a Vezuviului* (1820, Städliches Institut, Frankfurt) s-ar putea să-i fi dictat motivul *Fulgerului*, și, mai mult încă, sub aceea a lui Caspar David Fiedrich. În stilul și în spiritul lui Friedrich fusese pictată și faimoasa *Fecioară în zăpadă*, intitulată și *Drum în munte iarna* lucrare executată în 1824 și reunind toate temele romantice: un peisaj neomenesc de coplesitor, noaptea, trecătorile pustii și, alături de uriașul copac uscat ce ocupă primul plan, o statuie a Fecioarei străjuind o capelă în fața căreia se află prosternat călătorul.

Frumusețea Fantastică a acestei compoziții a atras atenția lui Schinkel, care l-a ajutat pe tînărul Blechen — pe atunci în vîrstă de douăzeci și șase de ani — să intre ca decorator la Königsstädtische Theater. Tot ce era teatral — adică dramatic și fără vreo accepție peiorativă — în această pictură trăda la autorul ei o concepție vizionară a naturii, care putea face minuni în punerea în scenă a dramelor Sturm und Drang. Niciodată nu se va spune destul ce amprentă puternică aveau să lase asupra picturii romantice noile forme de literatură dramatică și progresele decorației teatrale; într-adevăr, printre pictori se numără foarte mulți decoratori, în toate țările, dar mai cu seamă în Germania, în Anglia și în Țările Scandinave.

Poate că numele acestor decoratori aparțin mai degrabă unei istorii a teatrului decît istoriei picturii romantice, dar ei nu pot lipsi din aceasta, fie că-i vorba de Louis Jean Desprez, de Peter

Cramer, de Henri Cuthbert, de F. Loyds, de Ahlgrensson, de Valdemar Gullich, de Thomas Grieve, de Jens Petersen Lund, de Thomas Bruun, ca și de Schinkel și de Blechen. În timp ce picta decoruri de teatru, Blechen făcea diorame care, la rîndul lor, au orientat puternic pictura romantică spre ciudățeniile iluzionismului spațial în care triumfase pe vremuri un Lutherbourg și, mai tîrziu, acel William Telbin care aparținea unei lungi dinastii de decoratori și lucra pentru Kean. Tot Telbin a imaginat un spectacol alcătuit numai din imagini și muzică — « sunetul și lumina» epocii — descriind o călătorie de la Londra la Veneția prin Saint-Gothard. Fiul său, pe care îl trimisese la fața locului să adune documentele necesare, a pierit într-o avalanșă și, de durere, Telbin și-a abandonat proiectul. Probabil că tot pentru o dioramă de acest gen pictase și Blechen un studiu înfățișînd *Construirea Podului Diavolului*, în valea Reussei, în Elveția (München, Treuhandverwaltung von Kulturgut, se pare către 1830).

Pasionat și el de străvechile legende germanice și de arhitectura medievală, Blechen vizitase ținuturile cele mai sălbatice din Harz, de pe coastele Balticei, din Elveția saxonă, din Elveția propriu-zisă, din Alpi și din Apenini; își petrecuse mai multe săptămîni desenînd în toate amănuntele domul gotic din Meissen, iar bisericile din Nürnberg și din Regensburg l-au văzut copiind cu aceeași sîrguință motivele arhitecturale. Cu toate acestea, călătoria în Italia a operat o ruptură totală cu trecutul medievalizant: se putea crede că, asemenea lui Rottmann, fraților Olivier și atîtor altora, Blechen aparținea cu trup și suflet Sudului, pe care l-a pictat cu o prospețime, o simplitate, o naturalețe vrednice de Valenciennes și de Corot.

Totuși, reîntors în Germania, în 1830, el cade iar pradă neliniștei, viselor, obsesiilor sale. *Biserică în ruine*, pe care a pictat-o în 1835, aflată la Stadtmuseum din Königsberg, se întîlnește cu *Fecioara în zăpadă:* atmosfera misterioasă și

tragică este aceeași. Aici nu mai apare un pelerin îngenuncheat, ci un student călător contemplînd apele moarte ale unei biserici inundate din care se înalță, ca niște fantome, fîșii de zid și ferestre cu sculpturi gingașe, năpădite de vegetație parazită. Numai această compoziție ar fi destul pentru a dovedi că puterile umbrei au pus din nou stăpînire pe un artist care le scăpase vremelnic și ai cărui demoni se putea crede că fuseseră exorcizați de soarele Italiei.

Bettina Brentano, care cumpărase mai multe tablouri de Blechen, printre altele și una din versiunile *Parcului Terni* și *După-amiază la Capri* (astăzi la Kunsthistorisches Museum din Viena) și care « colecționa» « artiști de geniu» cu un entuziasm uneori cam nelalocul lui, s-a interesat de pictor și a vrut să-l ajute, așa cum îi ajutase pe Hölderlin și pe Beethoven asupra cărora s-a străduit să atragă atenția lui Goethe. Socotind că pictorul nu-i bine îngrijit — ceea ce poate că era adevărat — ea a vrut să se instaleze la căpătîiul său, dar, din mîndrie sau din gelozie, soția pictorului a împiedicat-o. Boala și-a urmat deci cursul și pictorul *Fulgerului* a murit, la 23 iulie 1840.

Despre Blechen, putem avea două imagini cu totul deosebite dacă ținem seama de tablourile sale din Italia ce răspund efectiv acelei nevoi de bucurie și de lumină care există în el și care a înflorit în sud; dar fața întunecată a geniului său, ce pare a fi o constantă a caracterului și a operei domina probabil de vreme ce a pus din nou stăpînire pe el de îndată ce s-a întors în Germania și în ciuda faptului că în atelierul său din Berlin picta în continuare motive italienești. Blechen era sortit spaimelor și nopții încă din adolescență: uneori, li se împotrivea, și atunci triumfa Italia, alteori li se supunea și picta *Fecioara în zăpadă*, *Biserica în ruine*, *Fulgerul*, și chiar acea bizară peșteră napolitană, la intrarea căreia apar în mod simbolic animalele beznei, cucuveaua și șarpele, sfidînd și amenințînd soarele.

Însuși Redon, pe care Remy de Gourmont îl lăuda pentru « logica imaginativă» din « negrurile» sale cele mai halucinante și din picturile consacrate exploziei luminoase a tuturor mitologiilor, își repeta mereu că trebuie « să punem logica vizibilului în slujba invizibilului ». El practica astfel un fel de halucinație a imaginarului pornind de la real, ce pare a se înscrie cu prisosință în tradiția romantică — « să-l întîlnești pe Dumnezeu în trestii » (Friedrich), « să păstrezi tot universul într-un fir de nisip» (Blake), pietricelele lui Stifter..., — iar metoda obișnuită de-a ajunge de la vizibil la invizibil, enunțată în jurnalul său intim, amintește de Filozofii Naturii.

« După efortul de a copia migălos o piatră, un fir de iarbă, o mînă, un profil sau orice alt lucru din natura vie sau anorganică, simt cum mă cuprinde o fierbere mentală; atunci trebuie să creez, să dau frîu liber reprezentării imaginarului. Natura astfel dozată și infuzată devine izvorul meu, drojdia mea, fermentul meu. Avînd această origine, cred că născocirile mele sînt adevărate ». Într-adevăr, cine ar tăgădui că percepute în această stare vizionară născută din surescitarea, din supraactivarea percepției sensibile, *Zarul*, *Păianjenul surîzător*, *Ochiul cu floare de mac*, printre desenele în cărbune, iar printre picturi *Scoica*, nu sînt adevărate în sensul cel mai elevat și mai viguros?

III. DELACROIX SAU LUPTA IMAGINAȚIEI CU RAȚIUNEA

Clasicul romantismului. Romantismul depășit. Tema luptei. Glorificarea fiarei sălbatice. Lupta cu îngerul. Exteriorizarea și interiorizarea luptei. Eroii luptători. « Lupta continuă». Eroii neliniștiți. Omul imaginației și omul rațiunii. « E nevoie de mult curaj pentru a fi tu însuți». Lupta interioară. Agonismul shakespearean: Apolo și Piton. Triumful spiritualului. Pictorul religios; mărețiile și limitele sale.

În ziua cînd Delacroix i-a răspuns bibliotecarului Camerei Deputaților, domnul Laurent, care crezuse că îl va măguli și-i va face o plăcere numindu-l « un Victor Hugo al picturii»: « Domnule, eu sînt un clasic pur», pictorul a definit tot ce putea ilustra cel mai bine caracterul, dar nu și geniul său. Această replică exprimă într-adevăr toate conflictele existente în personalitatea unui artist care s-a abandonat de bunăvoie și cu un fel de voluptate curajoasă elanurilor imaginației și ale pasiunii și care, cu toate acestea, înțelegea și exercita asupra sentimentelor și artei sale aceeași autoritate a rațiunii ce guverna și inteligența sa. Ca om și ca pictor, a urmărit în primul rînd să împace și să armonizeze în el impulsurile antagonice ale sensibilității și ale spiritului; prin aceasta, într-adevăr, se vroia clasic și a

și fost. Însăși evoluția gîndirii și a operei sale

pictate vădește, la rîndul ei, o aspirație constantă spre un echilibru clasic pe care l-a atins în cea de-a doua perioadă a vieții sale, în timpul căreia pare să fie, cu adevărat, *clasicul romantismului*. Acest cititor pasionat al lui Byron, al lui Shakespeare, al lui Dante, al lui Ariosto și al tînărului Goethe — Goethe din epoca Sturm und Drang mai ales — se va apropia din ce în ce mai mult de psihologi și se va depărta de poeți în favoarea moraliștilor, urmînd o tendință atît de caracteristică spiritului francez, căreia, asemenea atîtor inteligențe strălucite din această țară, i-a dat ascultare.

S-ar putea scrie un volumaș ciudat pe tema *Delacroix moralist*, dar subiectul nu-și are locul aici; el nu trebuie abordat în cazul de față decît pentru a servi la demonstrarea faptului că, în această luptă dintre imaginație și rațiune, în care a fost angajat de-a lungul întregii sale vieți, el a stăpînit fără eforturi și desigur fără scrupule și regrete orice înclinare eventuală de a explora, în primejdioasele lor adîncuri, domeniul nocturn al vieții și al morții, solicitările infinitului și continentul uriaș al misterului, mult îndrăgite de romanticii germani. Raționalist, Delacroix a stat la o distanță înțeleaptă și prudentă de frontiera pe care rațiunea nu îngăduie s-o treci și de care nu-ți recomandă nici măcar să te apropii. Dacă am schița o paralelă între Delacroix și Goethe, căci se aseamănă în multe privințe, pictorul părînd a fi mai aproape de poetul lui Faust decît oricare dintre romanticii francezi, am remarca la amîndoi aceeași voință de a depăși romantismul și de a-l aduce la o stare clasică ce nu se va identifica, bineînțeles, cu clasicismul academic.

Tot așa cum Goethe a vrut să depărteze de el și chiar să ignore ceea ce, printre geniile romantismului german, putea trezi într-însul vîlvătăile tinereții, Delacroix a refuzat asocierea lui cu acei romantici francezi, atît de învecinați cu el, după cît se pare, Victor Hugo și Hector Berlioz. Va folosi orice prilej pentru a se desolidariza

categoric de romantism, ca și cum i-ar fi fost silă de posibila sa confundare cu niște genii excesive a căror lipsă de echilibru și armonie l-ar fi compromis. Această rezervă prevăzătoare semnifică probabil, atît pentru Delacroix cît și pentru Goethe, faptul că, în ciuda victoriilor aparente, sorții războiului veșnic deschis dintre imaginație și rațiune rămîneau nesiguri și că înțelepciunea continua să fie amenințată de revenirile ofensive ale «iraționalului». Vom considera ca un fenomen foarte ciudat faptul că pictorul *Masacrelor din Chios* revine mereu în opera sa la tema luptei, ca și cum ar exterioriza astfel, printr-o alegere probabil inconștientă, războiul pe care îl purtau în sinea lui tendințele antagonice de care era însuflețit.

Luptele dintre animale, vînătorile de fiare sălbatice, scenele de război ilustrează într-un mod singular această necontenită stare de împotrivire intimă de care era cuprins el însuși și pe care o proiectează în afară într-o seamă de episoade violent pasionale. Acest gentilom destul de rece și de distant, fără a fi trufaș, arborînd fără afectare, eleganța riguroasă a unui dandy englez în contrast cu ținuta șleampătă și țipătoare a celor din grupul Jeune-France[1], cu jiletce roșii și hălăciugă pletoasă, a reprezentat astfel, de-a lungul întregii sale vieți, conflictul lăuntric ce-l zbuciuma și pe care îl reprima atît de bine încît confidențele *Jurnalului* și ale *Corespondenței* îl trădează rareori. Temperamentul agonic al lui Delacroix mărturisea în opera lui această tainică discordie căreia se străduia necontenit să-i impună echilibrul și pacea. Dar acest *agon* este cu atît mai revelator cu cît se exprimă frecvent sub înfățișarea luptei dintre animale

[1] *Jeune-France*, nume dat în 1830 unui grup de scriitori și artiști care, exagerînd teoriile școlii romantice, s-au făcut remarcați prin excentricitatea lor vestimentară și prin ideile îndrăznețe pe care le afirmau. Printre altele, ei participă la faimoasa «bătălie pentru Hernani». În rîndurile lor se numărau printre alții Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Petrus Borel Lycantropul (N. trad.)

sau a vînătorii de animale, în care vehemența lui se desfășoară cu mai multă măreție și ferocitate. Mulți biografi, Théophile Gautier, Théophile Silvestre și Baudelaire mai ales, au remarcat latura felină a fizionomiei sale; de altminteri, din întreaga sa operă răzbate o înrudire cu fiarele sălbatice, care au fost atît de deseori modelele sale favorite. Admițînd că ar fi scăpat din frîu această «fiară» pe care o purta în sinea lui, probabil că Delacroix ar fi dus pictura romantică pînă la un anumit «fovism» anticipat, în orice caz pînă la o eliberare dezlănțuită a pateticului în expresie și în culoare. Se știe că pentru tablourile de animale făcea numeroase studii în grădina zoologică, și unul dintre biografii săi constată, comic, că el a dus atît de departe aceste studii încît poate foarte bine nici să nu mai studieze după natură, și că «își face acum leii și tigrii folosind ca model pisicile».

Pentru o imaginație atît de puternică și atît de vie ca a lui Delacroix, memoria înregistrase destule forme și mișcări pentru a nu mai fi nevoie de prea multe ședințe de poză în fața cuștilor de la Jardin des Plantes, ea reamintindu-i un bogat repertoriu de imagini, pe care nu-i rămînea decît să-l folosească. Dar memoria fizică acționa cu atît mai activ și mai energic cu cît însuși pictorul se identificase modelelor sale, preluase încordarea și abandonul musculaturii lor formidabile, concentrarea și forța de salt a instinctelor lor sălbatice. În legătură cu un pictor japonez care fusese invitat să decoreze sala unei mînăstiri, se povestește că un călugăr din mînăstire l-a surprins în chilia sa în timp ce se căznea să imite cu brațele bătaia de aripi a unui cocostîrc. La mirarea mosafirului, artistul a răspuns: «Mă prefac în pasărea pe care o voi picta mîine». Fără să împingem atît de departe aceste metode aproape magice de identificare, Delacroix ajunsese să semene cu fiarele sale, care, la rîndul lor, semănau cu el. Cînd preia de la alt pictor, de la Rubens, de exemplu, tema vînătorii și a luptei, el îi insuflă o viață de o autenticitate

de-a dreptul miraculoasă, astfel încît ceea ce la Rubens rămîne încă spectacular și teatral, la Delacroix dobîndește semnificația unei realități autentice și actuale. În această privință, un pasaj din *Jurnal* aduce o mărturie pe cît de discretă, pe atît de precisă în semnificația ei: «Tigrii, panterele, jaguarii, leii! De unde vine oare mișcarea ce se naște în mine la vederea lor? . . . Cît e de necesar să ne scuturăm din cînd în cînd, să scoatem capul afară, să căutăm să citim în creația ce n-are nimic comun cu orașele noastre și cu operele oamenilor. . .» Cu alte cuvinte, cît e de necesar să lăsăm să crească și să se dezvolte superba animalitate pe care o purtăm în noi. *Calul atacat de o leoaică*, din 1840, *Tigrul atacînd un cal sălbatec*, din 1844, *Caii bătîndu-se într-un grajd*, din 1860, exprimă admirabil această țîșnire liberă a pasiunilor cu un adevăr dramatic ce nu năzuiește la exactitatea anatomică a unui Barye ci, dimpotrivă, supranaturalizează realul ducîndu-l la acel maximum de intensitate tragică pe care e capabil s-o suporte privitorul.

A trece de la tema luptei dintre animale la tema vînătorii înseamnă a înlocui pe unul dintre adversari cu omul, lupta dobîndind în acest caz alt caracter, căci ea semnifică în mod inimitabil înfrîngerea animalului de către om, datorită armelor de care se folosește; din punct de vedere moral însă, putem spune că victoria rămîne a animalului, într-atît apare acesta mai puternic, mai nobil, mai frumos. *Vînarea tigrului*, din 1854 (Luvru), și mai mult încă, *Vînătoare de lei* de la Muzeul din Bordeaux (pictată în același an), traduc triumful splendorii animale, eroismul curajului său deznădăjduit. Micul tablou *Vînătoare de lei*, de la Boston, pictat cu patru ani mai tîrziu, face din fiară adevăratul erou, luptătorul sublim căruia călăreții îi dau ocol înălțînd lănci și iatagane și ferindu-se de-o încăierare în care animalul și-ar redobîndi avantajul asupra lor. Această încăierare este înfățișată în *Lupta* de la Bordeaux, unde trupurile de oameni, de cai,

și de lei se învălmășesc, inextricabil, agățate și parcă sudate între ele de furia bătăliei al cărei spirit se concentrează în răgetul de moarte al leului strivind sub povara lui un om și un cal, în timp ce din blana roșcată țîșnește sîngele sclipitor. Romantismul compoziției e și mai accentuat de autoritatea cu adevărat suverană atribuită fiarelor, însuși calului, făptură prin excelență nobilă și « divină » rostogolindu-se pe pămînt sub ghearele leilor victorioși.

Această compoziție de o bestialitate triumfală n-a fost dictată de gustul pitorescului, mult îndrăgit de romanticii francezi; deslușim aici, într-o și mai mare măsură, cerința intimă și arzătoare a temperamentului agonic al artistului. Dacă vom apropia acest episod de vînătoare de sublima *Luptă a lui Iacob cu Îngerul*, de la Saint-Sulpice, vom înțelege ce semnificație avea pentru Delacroix, atît în inconștientul cît și în gîndirea sa, conflictul ce opune individul forțelor naturii și puterilor supranaturale. Și din punct de vedere fizic, execuția marilor compoziții de la Saint-Sulpice îi impunea artistului, acum bătrîn — nu le va termina decît cu doi ani înainte de a muri — o risipă de energie care îl istovea și îl descuraja adeseori. « Pentru a sfîrși, scrie el într-o scrisoare către prietenul său Berryer, e nevoie de o inimă de oțel. . . Cred că voi muri aci; într-un astfel de moment îți dai seama de propria ta slăbiciune și de mulțimea lucrurilor necunoscute și cu neputință de aflat pe care le conține ceea ce omul numește o lucrare încheiată și întreagă. » (Scrisoare din 15 ianuarie 1861).

Ceea ce a vrut să exprime Delacroix în Capela Sfinților-Îngeri se deosebește de semnificația *Vînătorii de lei* prin însăși natura adversarului victorios, Îngerul, care înlocuiește aici fiara: caracterul « divin » e transpus din animal într-o făptură supranaturală. Oricare ar fi natura antagoniștilor, sau concluzia definitivă a eforturilor lor, esența operei este însăși ideea de luptă. Din tot ce se vede în această Capelă a Sfinților-

Îngeri, doar aici se dă o luptă. Sfîntul Mihail din pictura de pe tavan dă gata cu multă ușurință un demon neputincios și aproape ridicol. Heliodor e izgonit din templu de niște cavaleri cerești fără ca dușmanul doborît la pămînt să schițeze cea mai mică împotrivire în fața unui Belerofon creștin. Doar între Iacob și Înger se dă într-adevăr o luptă în toată puterea cuvîntului, și ea constituie, în 1861, testamentul artistului pe care îl citim, fixat pe zid de imaginația puternică slujită cu supunere de geniul minunat al creatorului de forme și al coloristului.

Problema culorii se numără printre problemele care l-au preocupat în mod deosebit pe Delacroix în timp ce picta Capela Sfinților-Îngeri; de multe ori a avut conștiința că a «încercat niște mari imposibilități cu pictura mată și anevoie de stăpînit » (Scrisoare din 23 februarie 1861) și folosirea unei tehnici neobișnuite l-a silit să înfrunte o seamă de dificultăți pe care înainte vreme nu încercase să le rezolve. Această « luptă » poate fi interpretată și altfel, recunoscîndu-se în ea eforturile supreme ale unei energii brutale, materiale, de golem, împotriva unei energii spirituale ce domină numai datorită puterii supranaturale care o inspiră. Însăși moliciunea acestui trup de înger, nu prea musculos și de un modelaj aproape feminin mai ales în comparație cu robustețea atletică a antagonismului său, atestă că în el acționează numai o energie de esență divină. Dar însăși violența luptei creează între adversari o legătură stranie, alcătuiește cu ei un cuplu aproape tot atît de strîns unit prin conflict pe cît ar fi de unit prin dragoste.

Însuși Delacroix interpreta acest episod din viața lui Iacob așa cum « era privită ea în Sfintele Scripturi, ca un simbol al încercărilor la care Dumnezeu își supune aleșii uneori » și, fără să pretindă a fi unul dintre acești « aleși », găsea o asemănare între el și acest Iacob care se străduiește să dărîme un obstacol înfricoșător, precum și o analogie cu latura spirituală a eului său, luminată de inteligență și de rațiune.

Această compoziție poate fi privită deci ca un testament al artistului, recapitulînd, în ajunul morții sale, acei lungi ani de luptă împotriva ignoranței și a nepăsării criticii — « de treizeci de ani trăiesc aruncat printre jivine. . . » — și, mai mult, chiar împotriva operei însăși, asupra căreia nu poți triumfa decît printr-o victorie de fiece clipă. Admițînd că lupta lui Iacob cu Îngerul simbolizează admirabil viața artistului în general, războindu-se din toate puterile cu o materie rebelă și cu un spirit ce refuză să se întrupeze, atunci ea rezumă, pentru Delacroix, ca și pentru toți marii agonici ai picturii, Mlichelangelo, Rembrandt, Cézanne, însuși sensul existenței lor personale.

Chiar și culoarea, acea *culoare mată* care cere atîtea experiențe anevoioase, atîtea complicații picturale, este terenul altei lupte. Astfel, din toate punctele de vedere, toată Capela Sfinților-Îngeri, cu *Sfîntul Mihail*, cu *Heliodor*, cu *Iacob și Îngerul*, constituie o confesiune.

Așa o înțelegea și Maurice Barrès definind-o ca « o pagină de autobiografie supremă, rezumatul experienței unei vieți deosebite, testamentul înscris de bătrînul artist pe zidul îngerilor ».

Delacroix ar fi putut spune, ca și Goethe, celebrele cuvinte: « căci am fost un om, adică un luptător ». Și unul și altul considerau viața ca o bătălie continuă, și nu puteau separa natura omului de calitatea de luptător și, mai mult, vedeau în luptă însuși principiul vieții, rațiunea ei de a fi, și ultimul ei țel.

Exteriorizarea și interiorizarea luptei, ca temă principală în ansamblul operei lui Delacroix, conduce la examinarea preferinței sale pentru cei mai agonici dintre eroii romantici fie că eul lor se împotrivește lumii înconjurătoare, fie că, scindîndu-se în două, opune în lăuntrul individului însuși contrastele propriei sale personalități incapabilă să ajungă la unitate și la armonie. Era firesc ca această temă a luptei să se dezvolte mai întîi în compozițiile istorice unde își găsea în mod normal locul: bătălia de la Poitiers, bătă-

lia de la Taillebourg, bătălia de la Nancy și, pentru că războiul civil naște și el eroii săi, *Libertatea călăuzind poporul* (intitulată de asemenea *Republica pe baricade)*. Vom remarca totuși că în aceste scene de bătălie unde apar numeroase personaje, tema luptei se exprimă întotdeauna printr-un cuplu de antagoniști, izolînd astfel, în centrul evenimentului colectiv în care sînt implicate armate întregi, un duel, prefigurare a duelului dintre Iacob și Înger. Și aceasta nu numai pentru a aduna și a concentra într-un singur punct intensitatea dramatică a mulțimii uriașe de oameni năpustindu-se unii asupra altora, ci, mai mult, pentru ca pictorul și privitorul să se identifice cu luptătorul, urmîndu-și preferințele și simpatiile.

În *Bătălia de la Nancy*, din 1831, eroul este Carol Temerarul izolat în colțul din stînga al tabloului, aşijderi unei fiare încolțite de haită, el rămîne totuși *centrul* moral și psihologic al compoziției ce se organizează pornind de la dînsul, întocmai ca și în *Bătălia de la Taillebourg* (1837, Galeria Bătăliilor, Versailles), unde sfîntul Ludovic călare pe un cal alb e situat la încrucișarea dintre diagonalele tabloului. Pentru *Bătălia de la Poitiers* (1830, Luvru), pictorul a construit în jurul regelui Ioan o spirală de un viguros dinamism care îl plasează chiar în golul acestui vîrtej.

Tema byroniană a *Luptei Ghiaurului cu Pașa*, tratată în tinerețe și reluată apoi de mai multe ori pînă în 1856, joacă în seria « bătăliilor» același rol ca și luptele dintre animale în raport cu « vînătorile». În repetate rînduri, de asemenea, pictorul a reluat acele subiecte *agonice* la care ținea mai mult, Roger eliberînd-o pe Angelica, Răpirea Rebecăi, extrasă dintr-un episod din *Ivanhoe* de Walter Scott pe care îl citea cu pasiune. Imaginația atît de vie și atît de variată a lui Delacroix își inventează subiectele, dar nu șovăie, atunci cînd subiectele dramatice din cărțile pe care le citește îl ispitesc, să le împrumute de la autorii săi preferați din tinerețe: Dante,

 Shakespeare, Goethe, Walter Scott, Tasso, Arios-

to, mai rar Victor Hugo căci pentru acesta nu avea multă simpatie. Dintre toți poeții romantici, preferatul lui era probabil Byron pentru geniul său, pentru distincția sa de gentilom, pentru destinul său patetic. În *Don Juan* găsește tema *Bărcii*, din 1840 (Luvru), iar trei ani mai tîrziu pe aceea a *Logodnicei din Abydos* (Luvru). Din Goethe, îl va îndrăgi mai ales pe *Goetz von Berlichingen*, eroul unei drame de tinerețe pe care o va ilustra cu o serie de litografii, între 1836 și 1843. Povestea cavalerului « cu brațul de fier » îl interesa atît de mult încît, după ce schițase proiectul acestei ilustrații, începînd din 1824 va reveni asupra ei, cu treizeci de ani mai tîrziu, în 1860. Am vorbit despre semnificația profundă și complexă pe care o avea în gîndirea lui Delacroix noțiunea agonică a luptei. Artistul iubea însă în aceeași măsură și desfășurarea de forță vitală, de energie, de depășire de sine, de eroism pe pe care o impunea victoria sau însăși rezistența. Dacă n-a văzut probabil lupta între fiare, a văzut în schimb, în grajdurile și în hergheliile marocane, unde a executat numeroase studii, lupte între cai comparabile celei pictate în 1860, care se află la Luvru. Dar într-o zi, în timpul unei plimbări, i s-a întîmplat să se oprească din drum pentru a urmări peripețiile unei lupte, în care se înfruntau o muscă și un păianjen, cu o atenție și o pasiune pe care le regăsim într-o pagină de *Jurnal* unde povestește, pe data de 17 mai 1850, aceeași ciudată aventură.

În același Jurnal, la 6 iunie 1824, el scoate acel strigăt magnific, vrednic de un tînăr romantic: « Ce crezi tu că a fost viața oamenilor care s-au ridicat mai presus de turmă? O luptă necontenită ». Printre oamenii care « s-au ridicat mai presus de turmă » va așeza, firește, pe eroii îndrăgiți în general de romantici și în primul rînd, eroii neliniștii și ai îndoielii, marii anxioși: Hamlet, Faust, Don Juan. Acestei trinități va trebui să-i adăugăm pe Don Quijote, al cărui caracter tragic a fost înțeles mai bine de germani decît de francezi, cu excepția lui Daumier poate. Anglofil,

ca atîția artiști din generația sa, și probabil și din dandysm, Delacroix nu-i prea citea pe scriitorii germani, și încă și mai puțin pe spanioli. Totuși, îl cunoștea destul de bine pe Cervantes, pentru a-l așeza, de altminteri pe bună dreptate, printre poeții cel mai greu de ilustrat — îl pomenește alături de Molière și de Racine — și despre care spune: « Cu cît lucrarea ce dă ideea tabloului este mai desăvîrșită, cu atît mai mici vor fi șansele artei învecinate ce se inspiră din ea de a produce un efect egal asupra imaginației ». Alături de acești eroi neliniștiți, opuși eroilor activi — Ghiaurul, Roger, Hasan, Goetz, regii din cele trei mari bătălii — el va mai adăuga o altă fizionomie singulară care l-a captivat prin romantismul ei exterior și interior, și anume autorul acelei ample meditații, deznădăjduită și în același timp resemnată, asupra morții: Sardanapal. Și în acest caz tot Byron îi va fi servit drept model, și în atitudinea distantă și disprețuitoare a regelui Asiriei, care asistă fără un gest de revoltă sau măcar de mînie la prăbușirea puterii sale, la uciderea femeilor și la distrugerea comorilor, recunoaștem detașarea orgolioasă a gentilomului, a « omului superior » nelegat de cele pămîntești. Identificîndu-se cu Sardanapal, acoperind cu disprețul său publicul și pe criticii care batjocoresc capodopera, precum și pe « Domnii foarte măgari din juriu », care au făcut atîta zarvă cînd acest tablou le-a fost prezentat pentru Salonul din 1828, Delacroix devine el însuși, cu acest prilej, eroul romantic, artistul ignorat și « blestemat » de care Academia și gloata, unite prin aceeași dușmănie, își bat joc indignate de îndrăznelile sale, înversunîndu-se să-i dea în vileag « greșelile » și « păcatele ». « Oare trebuie să ne mirăm, scrie *Moniteur universel* din 29 ianuarie 1828, că vreo cîteva persoane găsesc acest tablou sublim și că privitorii aproape în unanimitate îl găsesc ridicol ».

Prin dubla sa natură de om al rațiunii și de om al imaginației, el aparține atît familiei de eroi neliniștiți cît și celei de eroi activi. Visul lui ar

fi să fie deopotrivă Ghiaurul, Goetz, Rogers, și, de asemenea, Hamlet, Don Juan, Faust, știind că pentru a alcătui ceea ce numește el « oameni excepționali », cei cărora Jean-Paul le zicea « oameni superiori », și care ar putea fi foarte bine supraoamenii dinainte de concepția nietzscheeană a acestui cuvînt, îmbinarea celor două calități, rațiune și imaginație, este necesară.

Într-o scrisoare din 1820 către prietenul său Pierret, tînărul Delacroix mărturisește că orice creație artistică îi apare ca o « muncă înțeleaptă și hotărîtă pe un teren răzvrătit, incendiat de vulcani ». Și conchide, încă o dată, printr-o afirmație ce ar putea trece drept legea majoră, regula de aur, a vieții sale: « Aceasta e singura asociere din care se nasc marii oameni ». Eroii pe care îi va picta nu vor fi ca atare decît niște mari oameni incompleți, pentru că le lipsește una dintre cele două virtuți necesare sau cel puțin pentru că ele nu se vor echilibra exact în ei, împiedicîndu-i să dobîndească astfel măreția totală și desăvîrșită. Un avertisment în acest sens a primit de altfel și de la Stendhal, care intuise în tînărul pictor al *Bărcii lui Dante* elanul febril al geniului: « nu neglija nimic din ceea ce te poate face mare ». Stimulat de aceste admonestări exterioare și de revendicarea intimă a propriului său *daimon*, Delacroix își formase despre « măreție » acea idee înaltă la care trebuiau să concureze o seamă de facultăți, aparent opuse, care însă, prin îmbinarea lor, dădeau geniului și talentului temelii și totodată aripi.

Cuvintele clasicism și romantism pierd mult din înțelesul lor obișnuit cînd sînt aplicate în cazul acestui pictor, pentru că nici unul nu poate să-l definească și să-l limiteze. O pagină curioasă din Jurnal, datînd din 13 ianuarie 1857, caută să precizeze ce înțelege el prin clasicism. « Aș numi bucuros clasice toate lucrările ordonate, cele care satisfac spiritul nu numai prin zugrăvirea exactă sau grandioasă sau picantă a sentimentelor și a lucrurilor, ci și prin unitate, organizare logică, într-un cuvînt prin toate acele calități ce fac

impresia mai puternică aducînd cu ele simplitatea. »

Este o frază pe care ar fi putut s-o scrie și Poussin; în orice caz, el i-ar fi aprobat toți termenii, chiar și alegerea cuvintelor « organizare logică », « impresia mai puternică », « aducînd simplitatea ». Să comparăm această definiție cu cea pe care o dă romantismului — atunci cînd nu-l condamnă — și aici este vorba de propriul său romantism, de *maniera sa de a fi romantic*: « Dacă prin romantismul meu se înțelege manifestarea liberă a unor impresii personale, antipatia mea pentru tipurile invariabil calchiate în școli și repulsia mea față de rețetele academice, trebuie să recunosc că sînt un romantic, și că am fost romantic încă de la vîrsta de cincisprezece ani ». Și, într-adevăr, prin ceea ce acordă imaginației și pasiunii, fanteziei și expresiei dramatice, Delacroix este un romantic. Baudelaire spunea despre el că e « un crater de vulcan, ascuns artistic printre buchete de flori ». Și Delacroix a făcut elogiul originalității necesară artistului, scriind: « Trebuie mult curaj pentru a îndrăzni să fii tu însuți ».

A fi tu însuți nu înseamnă a te izola într-un individualism imobil. Intuiția romantică a alterității Eului — « Eu sînt un altul » — i se revelează și lui. El nu poate acorda creațiilor sale o viață autentică decît devenind ceea ce pictează, pătrunzînd cu trup și suflet în identitatea acelei creaturi născute din el. Exprimînd dorința de a « identifica sufletul său cu sufletul altuia », făcea aluzie la nevoia vastă și patetică de expansiune, de multiplicare a eului, esențial romantică și sfîrșind, în concluzia ei extremă, la o fuziune totală cu natura, la nimicirea de sine în univers.

Imaginația nu mai este atunci doar facultatea de a născoci povestiri, eroi și romane, ci de a te metamorfoza devenind altul, de a te substitui creaturii. Detașarea îngerească, obținută printr-un efort de voință clasică, duce la o pictură rece; ea exclude virtutea participării care dă forță și căldură reprezentării formelor și care, în tablourile lui Delacroix, închide pe pictor în centrul dramei.

Facultate de dedublare, de multiplicare, de substituire, imaginația distruge barierele care, în mod arbitrar, separă eul de non-eu. Delacroix *este* Sardanapal tronînd în vîrful acelui « rug » al « deșertăciunilor » cu privirea lui tristă și grea de fiară muribundă, el *este* Carol Temerarul, al cărui cal se scufundă în mlaștină și care așteaptă lovitura de lance a dușmanului.

Adevărata imaginație romantică nu e creație *ex nihilo*, ci re-creație și re-însufletire a deja-existentului. S-ar putea scrie un întreg « tratat despre imaginație » cu toate remarcile pe care le-a făcut Delacroix cu privire la acest subiect, în *Jurnal* și în corespondență, și indiferent de perioada de viață cînd se exprima asupra acestei probleme, modul său de-a gîndi rămîne constant. Ea nu îl împinge să caute imposibilul, irealul, fantasticul, ci îmbogățește pentru el toate posibilitățile posibilului. În fața obiectivului, acționează ca un organ ce modifică tot cîmpul senzației precum și modalitatea de-a simți, de-a trăi ceva. I se întîmplă să spună uneori că « ea nu constituie în noi decît un fel de oglindă în care natura vine să se înfățișeze așa cum este, pentru a ne oferi, printr-un soi de amintire puternică, spectacolele lucrurilor de care nu se bucură decît sufletul » (*Jurnal*, 25 ianuraie, 1857). Cu treizeci de ani mai devreme (*Jurnal*, 27 aprilie, 1824), spusese că « numai imaginația te face să vezi acolo unde ceilalți nu văd, și te face să vezi în diferite feluri ».

A vedea natura înseamnă tot a imagina, căci viziunea artistului semnifică oricum interpretare, elaborare. Imaginația prelungește opera naturii și-i realizează posibilitățile. În punctul culminant al celei mai romantice perioade din viața sa, tînărul Delacroix se întîlnește cu romanticii germani în concepția despre o natură naturată sau re-naturată prin artă. « Natura, scrie el în *Jurnal* (14 mai, 1824), a depozitat în marile imaginații viitoare mai multe noutăți de spus despre creațiile sale decît înseși lucrurile pe care le-a creat. Pe această idee singulară se construiește sistemul de invenție creatoare ce sfîrșește cu *Intrarea Cruciaților*, cu *Sardanapal*, cu marile decorații de la Palais-Bourbon.

El este foarte aproape de Goethe și prin acea lege a alternanțelor căreia i se supune, alternanțe de contracție și de expansiune, de « sistolă și diastolă » cum spunea poetul lui *Faust*, acum lansînd asupra lumii exterioare plasa vastă a curiozității, a sensibilității, a simpatiei și a pasiunii sale, acum retrăgîndu-se în sinea lui, privind lucrurile în oglinda care este el însuși în fața lor, cu acea privire ce transformă și re-creează. Atunci cînd își poruncește: « în tine trebuie să privești și nu în jurul tău », el nu preconizează nicidecum introspecția ci, dimpotrivă, o captare vehementă a realității exterioare cu condiția ca aceasta să nu fie primită și simțită în stare brută, ci modificată prealabil de privirea activă în care primul motor al creației se și află în acțiune. Delacroix, cel de la vîrsta de douăzeci și cinci de ani, al cărui romantism năvalnic explora aceste uriașe rezerve ale imaginației, în care natura a închis toate posibilitățile de variațiuni ce pot fi construite pe o temă dată de ea, înțelese că noutatea, scumpă romanticilor, era conținută în « spiritul care creează », nu în lucrul pictat. Docilitatea naturaliștilor față de fenomenalul din natură, supunerea clasicilor la superioritatea abstractă a ideii, nu pot merge atît de departe în investigarea acestei naturi ca imaginația care tranformă, identifică, guvernează magistral metamorfozele și nașterile posibile.

Eroii activi ai lui Delacroix sînt confruntați cu destinul lor exterior asupra căruia triumfă prin voința de putere. Dimpotrivă, eroii săi neliniștiți nu pot concepe o victorie care să nu fie în același timp o înfrîngere de vreme ce adversarul este tot propria lor ființă, iar o jumătate din eul lor nu poate fi victorioasă decît cu prețul înfrîngerii celeilalte jumătăți. Acceptarea acestei lupte interioare constituie, totuși, una dintre cele mai nobile virtuți ale acestui romantism care încuviințează sfîșierea pentru că o judecă fecundă,

și care aspiră chiar la ea, căci principiul luptei interioare, impunînd ambilor adversari exaltarea celor mai nobile virtuți, duce la o împlinire tragică ce înseamnă suprema împlinire.

Reprezentîndu-se în costumul lui Hamlet, pe vremea cînd avea douăzeci și unu sau douăzeci și doi de ani, el nu dădea ascultare unei simple fantezii teatrale, ci anunța meditațiile metafizice în fața mormîntului deschis și a craniului lui Yorick pe care le va relua mai tîrziu și le va dezvolta în repetate rînduri, într-o suită de șaisprezece litografii, începută în 1828 și întregită în 1843, ca și în cele două scene cu groparii, din 1839 și 1859, amîndouă la Luvru. Prima este cea mai tragică pentru că opune celei de-a doua, mai agitată, însuflețită de trecerea unui convoi funebru prin umbra și dalele livide ale cimitirului, vidul absolut ce înconjoară pe cei patru actori ai dramei, Hamlet, Horațio și groparii. În spatele lor nu există decorul pitoresc și macabru tratat magistral în tabloul din 1859, ci simpla indicație a unor depărtări incerte, un cer vast străbătut de nori de furtună, un munte înalt, nedeslușit, la poalele căruia ghicim un torent.

Închisă în această singurătate sobră și severă, reflecția metafizică despre « bietul Yorick » dobîndește o rezonanță mai amplă și totodată mai profundă, comparabilă celei care îl învăluie pe Don Juan izolat de mulțimea din barcă în propria sa meditație în care s-a adîncit și care îl face aproape indiferent la moarte: goana deșartă după un absolut iluzoriu prin posesia unui etern feminin, ce îi scapă mereu chiar în clipa cînd încerca să-l rețină, l-a pecetluit cu o nesfîrșită melancolie.

În compozițiile scoase din *Hamlet*, din *Othello*, din *Romeo și Julieta*, din *Macbeth*, Delacroix regăsește adevăratul dinamism al lui Shakespeare, filozofia sa de viață, de asemenea agonică, precum și acel instinct puternic al teatrului pe care îl împarte cu dînsul și care apare destul de generalizat în romantismul francez, foarte des

înclinat spre teatralizare, și uneori mai mult decît este firesc. Astfel, Delacroix e un romantic, și mai ales un romantic francez, prin această pasiune pentru scenele dramatice unde tragicul, violent imobilizat, asemenea unui cal oprit brusc în clipa celei mai înalte și mai dure tensiuni, se desfășoară grandios și fatal. Se întîmplă chiar, cum e cazul în *Dreptatea lui Traian* (1840, Muzeul din Rouen), ca din obiectul însuși al dramei să se degajeze un fel de răsturnare cosmică ce zguduie întreg universul. Un mic cadavru în colțul din stînga jos al tabloului și, numaidecît, din locul acela țîșnesc niște curente patetice care se deschid în evantai făcînd caii să se cabreze, mantiile și stindardele să fluture, flamurile să se legene, trîmbițele de aramă să răsune. Caracterul dramatic și teatral nu aparține exclusiv tinereții. Temperamentul tragic al lui Delacroix, controlat sever și energic, reapare pînă și în compozițiile din ultimii ani, deși pictorul s-a depărtat de inspirațiile vădit romantice care îl însuflețeau pe vremuri. Îl vedem astfel pictînd, chiar în anul morții sale, o luptă provocată în Algeria de perceperea impozitelor (1863, colecția Hill, New York), după niște amintiri, acum vechi și tulburi din călătoria sa în Africa de Nord. Frumusețea peisajului zbuciumat, vioiciunea coloritului, subtil și totodată strălucitor, pitorescul exotismului întăresc această temă a luptei, dragă artistului, pe care o vom regăsi și într-una din ultimele sale lucrări, *Botzaris uluind tabăra turcilor* (către 1862, colecția Jacques Dupont, Paris) a cărui idee inițială datează probabil de pe vremea cînd filohelenismul lui Delacroix, în timp ce Byron murea pentru aceeași cauză la Missolonghi, se mărginea să deplîngă, pictural, *Masacrele din Chios* (Luvru), *Grecia expirînd pe ruinele patriei sale* (1827, Muzeul din Bordeaux) și bravurile lui Botzaris, cel ce reînviase o clipă speranța în partizanii Greciei independente.

În sfîrșit, ne putem întreba dacă moda orientalismului, care a ocupat un loc atît de mare în

literatura, în muzica și în pictura romantismului francez, nu-i legată de această dragoste pentru teatru. Să precizăm pe loc că pictorii francezi, fie că-i vorba de Dauzats, de Decamps, de Fromentin, de Dehodencq, de Monsieur Auguste, de Delacriox, n-au cunoscut adevăratul orient. Pentru unii dintre ei, experiența exotismului se mărginește la Africa de Nord, pentru alții la Turcia. Nici unul n-a știut să vadă acolo altceva decît un decor pitoresc, o frumusețe sclipitoare, niște moravuri neobișnuite, un lustru amăgitor, și ceva ce te încîntă, și nici să se intereseze de viața interioară a acestor popoare a căror spiritualitate le era străină.

În ceea ce-l privește pe Delacroix, timpul petrecut în Maroc împreună cu contele de Mornay, din decembrie 1831, pînă în iunie 1832, a servit miraculos desăvîrșirea coloristului a cărui paletă se transformă în acea lumină violentă lucrînd pe un cromatism acid. Înminunarea pe care a trezit-o Africa de Nord în artistul ce nu călătorise pînă atunci decît în Anglia și în Flandra i-a provocat un șoc comparabil celui pricinuit de descoperirea lui Rubens și pentru aceleași rațiuni. « Orientul » a dat romanticilor francezi care l-au consacrat o senzație de eliberare și dreptul de-a substitui legitim grecilor și romanilor, aflați în proprietatea clasicilor, acea gravitate severă, armonioasă și nobilă a arabilor care îi par lui Delacroix de o distincție și cu o demnitate într-adevăr clasice. Dar alături de această sobrietate statică a africanilor odihnindu-se, în care călătorul recunoaște uluit fizionomii vrednice de stilul antic, existau, de asemenea, divertismentele ecvestre, cu cai în galop, cu eșarfe și mantii fluturînd, cu detunăturile flintelor cercuite cu argint (1832, Muzeul din Montpellier, 1833, Städelsches Institut, Frankfurt pe Main), surprizele amuzante ale străzii, dănțuitorii și saltimbancii (1848, Muzeul din Tours), muzicanții evrei (1847, Muzeul de Arte decorative din Paris), procesiunile « convulsionarilor » care îl uimiseră atît de mult pe Delacroix la Tanger încît

a reluat această temă în repetate rînduri, între 1838 și 1857, pînă la foarte frumoasa și interesanta pînză de la Art Gallery din Toronto, ultima ca dată și cea mai remarcabilă.

Călătorul a mai găsit în Maroc și un alt aspect al feminității la care un pasionat și un senzual ca el nu putea rămîne indiferent, în haremurile ale căror porți se întredeschideau în mod excepțional în fața trimișilor regelui Franței, în casele evreiești unde femeile participau la sărbători cu mai multă libertate decît musulmanele. În aceste interioare închise și răcoroase unde lumina trezea gingașe scînteieri în aurul giuvaerelor, în strălucirile paietelor ce împodobeau vălurile și veșmintele, în foșnetul sec al mătăsurilor grele, pluteau acele parfumuri *triumfătoare* ce-i plăceau lui Baudelaire, miresmele de piele chihlimbarie, aromele mirodeniilor. Culoarea trebuia să exprime toate acestea, pînă și mirosurile și senzațiile tactile ale cărnurilor, ale stofelor, ale metalelor, și tot așa cum Baudelaire cîntase « corespondențele » dintre culori, sunete și parfumuri, Delacroix recrea în *Femei din Alger* (1833, Luvru) acea atmosferă de voluptate încarcerată, de bună stare ascunsă, de senzualitate satisfăcută.

Așa cum revelația expoziției engleze din 1824 îl trezise la o concepție a peisajului care nu se dezvoltase încă total în el, călătoria în Maroc, din anii 1831-1832, l-a ajutat să descopere învățămintele unei noi estetici a culorii și a contribuit la eliberarea lui de tot ce mai putea fi academic chiar în romantismul său. Și dacă n-a mers dincolo de forme și de culori, atras fiind de pitoresc și de exotism, a scos cel puțin din ele tot ce era necesar împlinirii sale, experiență care l-a condus spre domeniul picturalului pur, niciodată abordat pînă atunci cu atîta hotărîre. Scriind în legătură cu *Femei din Alger* că este vorba de « pictură și nimic mai mult », Gustave Planche presimțea tot ce îl vestește și îl precede în acest tablou pe Renoir. Pictură pură, și care să nu fie altceva decît pictură, cine, printre clasici și romantici, ar fi îndrăznit s-o gîndească,

și mai ales s-o realizeze? În același timp, în portretul monumental al sultanului Marocului Muley-er-Rahman (1845, Muzeul din Toulouse), executat după crochiuri făcute cu treisprezece ani în urmă în cursul unei primiri de către suveran a ambasadorului francez, el a știut să exprime toată acea energie viguroasă, conținută și stăpînită de demnitatea imobilității.

În această vastă compoziție, apoteoza culorii se rezolvă într-o gamă de tonuri stinse, policromia sclipitoare a veșmintelor și-a stindardelor fiind domolită, cum se și întîmplă în Africa, de însăși violența soarelui. Tabloul reprezenta astfel culmea și concluzia experienței cromatice urmărite de Delacroix în timpul șederii sale în Maroc; Baudelaire socotea că acest tablou « e atît de armonios, în ciuda strălucirii tonurilor sale, încît devine cenușiu, cenușiu ca natura, cenușiu ca atmosfera de vară cînd soarele așterne pe fiece obiect un fel de crepuscul de praf tremurător ». Această constatare simultană a paroxismului tonurilor violent juxtapuse și a fuziunii printr-o atenuare ce le armonizează în vibrațiile lor cele mai delicate, ajungînd să le anuleze și să le topească aproape într-o somptuoasă gamă ce pare alcătuită din griuri uluitor de bogate și de rafinate, avea să-i aducă artistului cele mai prețioase servicii, mai tîrziu, cînd va întreprinde marile compoziții murale unde coloritul sever subordonat formei, și forma însăși închisă în marele echilibru impus de existența și natura suportului, zidul, îl vor sili să adopte o nouă concepție a volumelor, a exprimării spațiului, a tratării figurilor și a manierei însăși de-a picta, căci, atras, și curînd după aceea dezamăgit, de vechiul procedeu tradițional al frescei îndrăgit de italieni, el va studia o metodă de pictură mată avînd aceeași gravitate și aceeași sobrietate ca și fresca.

Fie că este vorba de Palatul Bourbon, fie de Palatul Luxembourg, « romantismul » lui Delacroix dobîndește o semnificație nouă atunci cînd atacă marea pictură murală, nu *decorativă* ci de

decorare. Elanul dramatic care se poate dezlănțui cu violență în dimensiunile unui tablou de șevalet este reținut aici, conținut de însuși spațiul ce trebuie umplut. Lecția lui Michelangelo și a lui Tinttoreto, pe care n-o deține de la sursă de vreme ce n-a fost niciodată în Italia, îi impune sobrietatea gravă, calmă, potolită, ce se potrivește în marile ansambluri. Chiar în hemiciclul lui Atila, de la Biblioteca Palatului Bourbon, care, cel puțin prin subiect, se preta la reprezentarea forțelor antagoniste ce se înfruntă patetic, el impune rapidității și intensității impulsurilor un fel de imobilizare; calul fantastic al regelui hun, tot atît de supranatural ca și « iepele nopții » de Füssli, se oprește brusc din goana sa și provoacă în întreaga compoziție un moment de stagnare și de ruptură de un efect extraordinar. Această scenă, deosebit de dramatică în sine, se echilibrează astfel, foarte armonios, cu hemiciclul opus, al lui Orfeu, plin de seninătate, de fericire calmă și de frumusețe poetică.

În asemenea compoziții, gîndirea clasică a lui Delacroix cumințește și stăvilește romantismul instinctelor. Această monumentalitate calmă și energică reprezentînd una dintre legile de bază ale decorației murale de mari proporții, de la *Bătălia de la podul Mulvius* din Arezzo pînă la *Răstignirea* de la Scuola San Rocco din Veneția, trebuia atinsă cu alte mijloace decît cele folosite de Pierro della Francesca și de Tintoretto, evitîndu-se, în același timp, angajarea ei în împietrirea sterilă urmărită cu trufie de Ingres în *Apoteoza lui Homer*. Delacroix ignora învățămintele marilor cupole baroce din Italia și din Germania; el nu știa că spărgînd iluzoriu plafonul și combinînd masele de nori cu niște arhitecturi imaginare, Pozzo, Maulpertsch, Zimmermann, Asam, au eliberat forțele violent comprimate și curentele ascensionale care caută o ieșire. Atunci cînd a trebuit să se confrunte cu problema plafonului în Galeria lui Apolo din

Luvru, el n-a putut găsi un sprijin în rațiune,

căci însăși tema compoziției se cufundă în mitul prodigios al lui Apolo și al Șarpelui.
Atmosfera palatului regal și vecinătatea decorațiunilor lui Lebrun, pe care îl admira, îl intimidau. Se afla chiar în centrul acestui lăcaș al clasicismului și spiritul noii compoziții trebuia, gîndea el, să se armonizeze cu ansamblul. Ca atare, propusese la început un subiect aproape static, *Caii Soarelui deshămați de nimfele mării*, dar a înțeles repede că a înfățișa astfel carul zeului solar nu înseamnă decît încercarea de-a evita dificultățile de redare a mișcării. Atunci, optînd pentru violența dramatică, a ales episodul cel mai agonic cu putință, lupta dintre Zeu și șarpele Piton, lupta dintre puterile luminii împotriva forțelor beznei și a lumii subpămîntene. În spiritul său, aceasta semnifica în același timp și victoria rațiunii asupra confuziei haotice, a măsurii asupra *hybris*-ului, temă prin excelență clasică așadar, numai că, de astă dată, în slujba acestei idei și pentru a-i da cît mai multă strălucire cu putință, sînt puse la bătaie toate mijloacele de expresie romantică.
Așa cum obișnuia să facă atunci cînd expunea la Saloane tablouri ce impuneau, credea el, o explicație, Delacroix a redactat pentru vizitatorii Galeriei lui Apolo o notiță enumerînd subiectele reprezentate în compoziție, ceea ce ne readuce la « pictura programatică » din secolul al XVII-lea, la dezbaterile Academiei și la Lebrun, maestrul decorației monumentale în ochii lui Delacroix, care nu-i văzuse nici pe Michelangelo nici pe Tintoretto și nici pe barocii germani. El însuși a devenit, cum spune Théophile Gautier, « un Lebrun flamboiant și romantic », și un romantic entuziast, am putea adăuga, căci atît în compoziția de ansamblu cît și în execuția detaliilor, nu îngrădește de loc fuga geniului său și amestecă forma în orgia culorii cu o independență ce-i înfricoșează și-i scandalizează pe anumiți critici, care, potrivit caracterului lor, se amuză ori se indignează cu aerul de-a nu recunoaște limpede figurile comunicate în notiță.

Instinctiv, Delacroix a regăsit mișcarea acestei construcții în spirală ce înalță curentul ascensional pînă la « a sparge plafonul », dar nu-i vorba de niște arhitecturi imaginare, lupta desfășurîndu-se în spațiul liber și semnificînd înfruntarea Cerului cu Pămîntul, a Luminii cu Întunericul, transpunere păgînă a luptei Sfîntului Mihail cu demonul de pe plafonul Capelei Sfinților-Îngeri. Dimensiunile Galeriei lui Apolo, care îl speriau și îl nelinișteau, impuneau un dinamism mai vast, mai învîrtejit. Tîrît de geniul mișcării, Delacroix a repartizat potrivit fanteziei sale personajele grandioasei bătălii, izgonite la exteriorul spiralei învîrtejite al cărui centru e marcat de săgeata zeului. Fiecare formă e o pură mișcare; ea se rotește în jurul propriului său ax urmînd curentul general care o poartă, însuflețită de propria sa mișcare ce se orchestrează cu mișcările învecinate, lăsînd însă centrul compoziției liber pentru suprema luptă dintre zeu și Șarpe. Apolo fiind asistat de Minerva, care, la rîndul ei, biruiește un monstru compozit, capodoperă a celui mai respingător *hybris*, care nu are ca șarpele Python, reptilă uriașă a mărilor, meritul de-a întruchipa cu o ferocitate fantastică și solemnă redutabilele elemente inferioare, și-i foarte bine interpretat de Paul de Saint-Victor ca « ciorna formei, eboșa modelată pe dibuite a naturii oarbe, în glodurile groase ale haosului ». Delacroix nu scăpase totuși de acea constantă a temei agonicului, ce debutase în urmă cu treizeci de ani prin lupta osîndiților care se sfîșie între ei în jurul bărcii lui Dante. Lumea nu va dobîndi niciodată pacea și numeroase personalități contradictorii își dispută în ființa omului dreptul de-a fi. În toată cariera sa de pictor, plafonul Galeriei lui Apolo este excepția magnifică în care romantismul s-a desfășurat fără măsură și nestăvilit, ca mijloc, ideea rămînînd biruitoare asupra forțelor ce se dezlănțuiseră ca s-o apere ori s-o atace. Capela Sfinților-Îngeri, a cărei execuție durează, cu întreruperi mai lungi sau mai scurte, zece ani, va trata de

trei ori, și în mod exclusiv, motivul luptei; trecînd de la lumea mitologică la lumea creștină, Delacroix va reprezenta de fiecare dată o biruință fără eforturi, raportul dintre forțe fiind în asemenea măsură în avantajul adversarului supranatural, Îngerul, încît însăși imobilitatea sa este mai eficientă decît desfășurarea de putere la care a recurs zadarnic antagonistul său.

Tema triumfului ideii asupra forței brutale reia chiar lecția plafonului lui Apolo, dar în timp ce zeul avea nevoie de toate săgețile sale pentru a răpune monstrul elementar, Îngerul abia ce-l atinge cu vîrful suliței pe diavolul doborît. Vehemența brutală, bestială, cheltuită de Iacob, nu zdruncină rezistența calmă a adversarului său de-o noapte, care cu un singur deget îl va deșela pe ciobanul vînjos ca un taur. În scena cu Heliodor, raportul forțelor apare inversat; nelegiuitul violator al comorilor Templului zace pe pămînt, călcat în picioare, bătut cu verigile de mesagerii cerești care nu se mulțumesc, aici, să folosească puterea lor supranaturală și recurg la violențele cele mai materiale, am putea spune; cele mai grosolane. Pictorul a dat justițiarilor lui Heliodor o expresie nu tocmai potrivită unor îngeri; mînia și neînduplecarea le aprinde fețele, și cavalerul însuși se aruncă în acțiune cu toată vehemența păgînă a unuia dintre « supraoamenii » mitologiei antice, Perseu ori Belerofon. Nimic, aici, nu mai este spiritual dacă nu cumva acea adiere a supranaturalului, care duce cu sine perdeaua întinsă între coloane, și care nu mai este nici măcar vîntul spiritului de vreme ce mesagerii săi și executorii răzbunării sale sînt de-o materialitate atît de prozaică.

Lucrările de la Saint-Sulpice înaintau încet și foarte anevoios. « Pentru a termina se cere o inimă de oțel », scria Delacroix în acel ianuarie 1861, cînd, bolnav, adeseori descurajat, nu mai lucra decît cu mare greutate. În sfîrșit, din 31 iulie la 3 august 1861, o seamă de invitați aleși cu grijă pot intra în capela în care pictorul schimnicise atît amar de vreme, iar cîteva săp-

tămîni mai tîrziu este admis și publicul. Criticii l-au comparat numaidecît pe Heliodor din Capela Sfinților-Îngeri cu cel din Stanzele Vaticanului, preferîndu-l, firește, pe Rafael. De altminteri, nu e sigur că Delacroix nu a fost stînjenit de acest « precedent » ilustru și incomod, dar pictorul scapă acestei confruntări dînd viață unui univers în care e stăpîn unic și atotputernic, universul exaltării creatoare nuanțat cu un accent de melancolie, pe care Rafael nu-l cunoscuse niciodată. Se pare că Maurice Barrès l-a înțeles cel mai bine cînd scria: « Delacroix trebuie să pornească de la ceea ce îi este esențial, de la mînia sa și de la sensul său tragic. Mînia curajosului care se năpustește, pentru a se încăiera cu idealul său, devine o puternică exaltare a sufletului în mister ».

În felul acesta, problema artei religioase a lui Delacroix, în ansamblul ei, este pusă. Asemenea pictorilor antici, el nu era foarte preocupat să lucreze spre slava lui Dumnezeu; s-a bucurat primind comanda de la Saint-Sulpice numai că îi dădea prilejul să execute o mare pictură murală. « Cînd mă aflu în fața unor mari ziduri ce trebuie pictate, inima-mi bate mai repede », scrie el în *Jurnal*, pe data de 30 iunie 1854. În cazul lui, sentimentul sacralului nu era legat de-o credință sau de-o liturghie. Deși viața interioară a oamenilor rămîne tăinuită, chiar atunci cînd, ca și Delacroix, se descriu și se povestesc într-un jurnal intim, se pare că acesta a resimțit față de creștinism și față de oricare altă formă de religie un fel de detașare plină de corectitudine și de curtenie, dar insensibilă la orice sentiment pios. Se supără cînd clerul de la Saint-Sulpice îl roagă să nu lucreze duminica în capelă, pentru că « muzica din timpul slujbelor îl exaltă » și-i place să picteze ascultînd-o. Acest admirator al lui Voltaire, crescut în spiritul secolului al XVIII-lea și raționalist, nu-i propriu-zis un ateu, dar problema divinului, sub aspectul ei cel mai esențial și mai profund, îi

rămîne străină. Pictura religioasă nu-l interesează

decît în măsura în care îi oferă, asemenea picturii istorice, niște teme agonice. Numai episoadele tragice ale vieții lui Hristos i se par vrednice de a fi reprezentate. *Fecioara Secerișurilor*, lucrare de tinerețe, de un rafaelism aproape copilăresc, i-a fost comandată pe vremea cînd n-avea decît douăzeci și unu de ani și, de asemenea, *Fecioara Sfintei Inimi* din Ajaccio, mai puțin idilică, dar de un formalism tot atît de puțin emoționant. Delacroix avea prea mult din acea *teribilità* cu care italienii îl onorau pe Tintoretto pentru a se mulțumi cu subiecte atît de statice. Chiar și *Educația Fecioarei* (1852, colecția Maurice Genevoix), o pagină de intimitate plină de farmec și o foarte frumoasă *piesă de pictură* oglindind natura blîndă a provinciei Berry, atmosfera caldă și prietenoasă din Nohant, este mai mult o scenă de gen, decît un tablou într-adevăr religios. De aceea, Delacroix se simte mult mai în largul său atunci cînd poate exterioriza într-unul din momentele dramatice ale Patimilor acea virtualitate patetică de care e atît de plin și care nu așteaptă decît să se reverse. Cele două versiuni ale lui *Hristos pe lacul Ghenisaret* (cea de la Muzeul din Baltimore, din 1854 este cea mai dezlănțuită, mai autentic « romantică » în modul cum reprezintă furtuna ce smulge pînzele corăbiei și preface lacul într-un ocean furios), *Hristos pe cruce*, de la Baltimore (1847), cu beznele supranaturale ce potopesc pămîntul, și cel de la Vannes, mai rubensian ca spirit și factură (1835), și mai ales *Drumul Calvarului*, de la Metz (1859), tot atît de emoționant ca un Rembrandt și atrăgător deopotrivă prin frumusețea căutărilor cromatice urmărite în timpul ultimilor săi ani, exprimă un sentiment sincer, real, dar exclusiv omenesc. Nici în *Hristos în grădina Măslinilor*, de la biserica Saint-Paul-Saint-Louis (1826), unde Isus rivalizează melodramatic cu niște îngeri despre care criticii epocii, răuvoitori și ironici, pretindeau că seamănă cu niște drăguțe domnișoare englezoaice, nici în *Pelerinii spre Emaus*, de la Brooklyn (1853), unde eclerajul și atitudinile aduc prea

mult a teatru pentru a ne mai gîndi la un miracol, și chiar în *Pietà* de la biserica Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, pictată în encaustică, în 1843, Delacroix nu ni se impune ca un mare pictor al sacralului; el nu-i decît un mare pictor, și asta-i tot ce putem cere de la un artist care, în ciuda inteligenței sale superioare, a culturii sale vaste, a delicateței gîndirii și-a spiritului său subtil, a fost lipsit de dimensiunea spirituală, de neliniștea, de acel fior care, după Goethe, îi caracterizează pe « oamenii religioși ».

Sîntem ispitiți uneori să ne întrebăm în ce măsură Delacroix nu a fost solicitat de această dimensiune care îi lipsea și pe care n-o refuza. E cu neputință ca un suflet atît de complex și atît de bogat ca al său să nu fi auzit, la un moment oarecare al vieții sale, chemarea divină. Intensitatea milei, a emoției, în sensul etimologic al cuvîntului, a compasiunii cu care a gîndit și a reprezentat suferințele lui Hristos nu se adresează doar Omului Durerii. Dacă asemenea pelerinilor pe drumul Emausului, Delacroix nu l-a recunoscut în Isus pe Dumnezeu, el a simțit cel puțin măreția supraomenească a Patimilor și, în anumite momente, a realizat o transcriere plastică ce cutremură privitorul. Fără îndoială că nici în compozițiile sale cele mai emoționate și mai emoționante nu simțim prezența Divinului, nici chiar presimțirea acestei prezențe, dar supranaturalul e foarte aproape și, pentru a nu se abandona fiorului, Delacroix are nevoie de acea pudoare a sentimentului, de acea reținere în expresie care îl apărau împotriva exceselor romantismului de care îi era silă.

Este evident că în *Sfîntul Sebastian ajutat de femeile sfinte*, pictat către sfîrșitul vieții (1859), sau în *Coborîrea în mormînt*, de la Boston (1848), sentimentul tragic domină, dar presimțim aici apropierea a ceva ce depășește simțitor simpla umanitate: o deschidere spre supraomenesc, înfruntînd suferința și prin mijlocirea însăși a suferinței. Și poate că datorită acestui sentiment, exprimat atît de sincer și atît de viguros, Delacroix apare într-adevăr *creștin*.

IV. DRAMATURGIA PEISAJULUI

O nouă viziune a naturii. Metamorfozele grădinii. Noile modalități de-a simți și de-a reprezenta peisajul: « un Peisaj sincer întemeiat pe-o dragoste meditativă pentru natură » (Ruskin). Triumful acuarelei. Peisajul englez de la Wilson la Constable. O pictură a norilor. Delacroix peisagist. Constable: puiul de ciută și ciocîrlia. Joseph Anton Koch, « părintele peisajului romantic ». Evoluția peisajului german: de la Wächter la Rottmann. Un romancier peisagist: Adalbert Stifter. Explorarea muntelui: Meuron, Agasse, Calame. Peisajul idilic al fraților Olivier. Romaniști și romantici. Peisajele halucinate ale lui Samuel Palmer. Turner: de la academism la informal. James Ward. Realismul liric: Courbet, Millet, Michel. Natura shakespeareană la Paul Huet, Théodore Rousseau, de la Berge, Charles le Roux. Incantația marilor înălțimi: Segantini. Suprarealitatea realului: Marcus Larson, Hill Strindberg.

În atmosfera de irealism sau de realism idealizat, îndrăgită în acea perioadă de sfîrșit a secolului al XVIII-lea care poate fi considerată ca un preromantism sau un protoromantism, se întîmpla ca frontiera dintre lumea veridică și lumea visată să se deplaseze pe nesimțite în direcția unei forme de fantastic ce impregna imaginile și înlesnea trecerea din lumea aceasta spre cea

de dincolo. Marile parcuri rococo, adeseori comunicînd direct cu pădurea de care nu le despărțea nici un fel de barieră, aparțineau în mod simultan atît naturii sălbatice a pădurilor și a cîmpurilor cît și naturii cuminți te, stăpînite, a grădinilor. Însăși grădina s-a transformat în cursul secolului al XVIII-lea, devenind din grădină în stil franțuzesc grădină în stil englezesc, iar romantismul pictural s-a elaborat în același timp. Metamorfozele sînt deopotrivă cauza, semnul și rezultatul unei modificări profunde a sensibilității europene, modificare ce se recunoaște și în pictură, caracterizîndu-se înainte de toate printr-o tendință spre « deschis », spre neregulat, spre asimetric, spre tot ce, într-un cuvînt, reprezintă libertatea vieții organice, impulsurile instinctului, capriciile fanteziei și chiar delirurile iraționalului. Cuvîntul « romantic » a definit la început grădinile și peisajele comparabile celor descrise în romane. În felul acesta se insinuează o anumită complicitate cu literatura într-o mișcare hrănită cu poezie, și care a căutat în natură, apoi a transpus în tablouri, un tip de emoție și o formă de efuziune lirică analoge, într-adevăr, celor întîlnite prin cărți. Felul în care arta grădinii, deopotrivă cu celelate arte și înaintea lor, a devenit romantică, se explică printr-o evoluție lungă și complexă. Pictura urmează o direcție asemănătoare în timpul acestei perioade de tranziție între rococo, în interiorul căruia se naște și înflorește o sensibilitate romantică, și romantismul propriu-zis. Din momentul în care grădina arhitecturată în stil franțuzesc și grădina artistic înfrumusețată în stil englezesc au încetat să răspundă acestei forme de sensibilitate, mai nervoasă, mai rafinată, mai expusă unei neliniști ce merge pînă la spaimă, concesiile făcute naturii sălbatice au fost din ce în ce mai considerabile. Istoria esteticii și a tehnicii înregistrează aceste mutații decisive prin care fața schimbătoare a unei societăți caută în oglinda parcului echivalentul propriului său caracter.

Transformarea printr-o mișcare imperceptibilă a

parcului în pădure merge și mai departe, căci, pentru a fi revelată și oferită sensibilității romantice, natura sălbatică trebuie să conțină o natură visată, tot atît de greu de deosebit de natura reală ca și parcul romantic de pădurea autentică. Muzica a fost unul dintre cei mai activi agenți ai acestor mutații și metamorfoze. *Bring forth your music into the air*,[1] cerea un personaj de Shakespeare: concertul în aer liber, acordul lăutelor, al fluierelor, al cornurilor, clarul de lună, apele țîșnitoare, izvoarele și fîntînile, freamătul copacilor uriași, favorizau nașterea și înflorirea acestei sensibilități atît de ascuțite, atît de impresionabilă, atît de ușor dusă la extaz prin această colaborare dintre natură și artă.

În parcul romantic, arhitecturilor sonore ale muzicii li s-a substituit aranjamentul riguros al straturilor de broderii vegetale, al planurilor geometrice și al cimișirilor tunși. Parcă auzi această muzică, Haydn, Mozart, Lulli, Rameau și italienii, în anumite colțuri din parcurile lui Fragonard și ale lui Hubert Robert, ca și cum instrumentele ar zidi o natură imaginară, care se degajează din natura adevărată, întocmai cum visul afabulează adeseori cu înseși elementele realității trăite.

Rococoul a asistat la împlinirea acestor schimbări care se succedau chiar în interiorul său și care trebuiau să-l împingă și să-l ajute să atingă propria lui stare romantică, de unde alunecarea în romantismul propriu-zis se va face fără sfîșiere, fără efort, printr-o transformare a conștiinței, a simțurilor și a sensibilității. Accesibilă unui tip de *uimire* mai subtil decît fusese spectaculara *maraviglia* barocă, sensibilitatea rococo descoperă, chiar în punctul din care va deveni romantică, o natură ce acumulează irealitate fără a deveni astfel ireală în mod deliberat; această virtualitate a naturii de-a mărturisi și de-a lăsa să se întrezărească supranaturalitatea intimă ce sălășluiește în ea aproape totdeauna

[1] În engleză: Răspîndește muzica ta în văzduh (N. trad.)

se ridică iar la suprafața lucrurilor, și tot ce era opac devine străveziu pentru a putea fi contemplate tainicele sale adîncimi.

Realul și fantasticul — și fantezia — își schimbă între ele proprietățile și farmecele; pe măsură ce dragostea de natură devine, la pictori, mai liberă, mai directă, mai naivă într-un cuvînt, fiind în același timp mai poetică, cealaltă natură, invizibilă, conținută în vizibil precum sîmburele în inima fructului, se lasă contemplată ca o apariție surprinzătoare. Imaginația și ceea ce am putea denumi o anumită *senzorialitate lirică* pun stăpînire pe datele percepției și le amplifică, modifică orientarea și eficacitatea simțurilor. Întoarcerea la natură, care este în mod ostentativ unul dintre primele articole ale manifestului romantic, însoțește, implicit, o plecare spre supranatură, spre o altă realitate, pe care o atingi cînd mergi dincolo de natură, dar întotdeauna cu mijloacele naturii. Naturalism obiectiv, naturalism subiectiv, idealizare, iluzionism, irealism se confundă în acea operație unică a simțurilor, a sentimentului și a spiritului care este conștiința unei naturi ce nu mai trebuie învinsă de om ci, dimpotrivă, ajutată să se împlinească în mod desăvîrșit, în timp ce ea însăși se împlinește.

Dragostea pentru natura reală și înclinarea spre o anumită realitate lirică reprezentată de Poussin și de Lorrain, a trezit în artiștii englezi vocația de a descoperi o manieră de a privi și picta un peisaj care, apropiindu-se de un adevăr experimentat direct și cu modestie, se lega în același timp de acea stare de poezie și de acea stare de muzică ce dădeau acestui peisaj o nouă dimensiune. Aceasta manieră de a privi și de a picta nu s-a eliberat imediat de vechile obiceiuri ale ochiului și ale mîinii, legate pe de altă parte de-o tradiție estetică ce își menținea autoritatea. Olandezii, venețienii, francezii își păstrau locul în această tradiție și Richard Wilson a început prin a picta în spiritul lui Zucarelli, al lui Salvator Rosa, cîteodată chiar al lui Cuyp. Lecția italienească

părea obligatorie unor artiști ca Wilson, ca Reynolds, ca Turner din prima sa perioadă, care nu credeau să se poată lipsi de ucenicia romană sau napolitană, și își închipuiau că în tablourile lui Claude Lorrain iubesc tot Italia, deși ele sînt totuși mai aproape de atmosfera englezească decît de climatul Toscanei sau al Latiumului. Cu toate acestea, Ruskin nu greșea cînd îi atribuia lui Richard Wilson invenția « peisajului sincer întemeiat pe-o iubire meditativă a naturii ». Cuvintele *peisaj sincer* și *iubire meditativă* pot naște un echivoc; ceea ce îi aparține incontestabil lui Wilson, odată încheiate studiile sale din Italia, este preferința pentru priveliștile Angliei și obișnuința treptată de a le picta fără ca între el și obiect să se interpună amintirea unei priveliști străine sau a vreunui tablou văzut într-o galerie. Astfel, Wilson este unul dintre primii pictori care reprezintă ceea ce vede și cum vede, cu o sîrguință ce nu dă greș și o dragoste chibzuită ce pune stăpînire pe lucruri așa cum sînt ele și le reproduc în realitatea lor umilă sau magnifică, organizînd sau « aranjînd » doar icicolo elementele compoziției.

Preferința lui Wilson nu se îndrepta cu toate acestea spre pastoralele de un naturalism familiar. Înclinația sa pentru patetic îl purta în regiunile încă sălbatice și de un pitoresc violent ale Țării Galilor: există acolo o natură cu contraste puternice, o populație cu moravuri și limbaj primitive, și « muntele sacru » al gaëlilor, Cader Idris, a fost adeseori înfățișat de Wilson ca un fel de sanctuar al divinităților panice; experiența directă și sensibilitatea poetică contribuie astfel la transformarea peisajelor acestui artist discret în cele mai exaltate inspirații ale sale, în acele « visuri încîntătoare » despre care vorbea Constable, el însuși pătruns de această poezie intensă și luminoasă a realității, aflată, deopotrivă, la pictorii școlii denumite *de la Norwich* și, în primul rînd, la « bătrînul » Crome, care apare, într-adevăr, în postura de șef de școală.

Cu o jumătate de secol înainte ca Barbizon-ul și pădurea de la Fontainebleau să determine nașterea unui nou tip de realism liric și de peisagism sincer, pictorii de la Norwich execută după natură o seamă de studii atît de minuțioase încît tabloul încheiat în atelier nu schimbă întru nimic impresia receptată în contact imediat cu peisajul. Această voință de a lucra pe motiv în așa fel încît impresia să-și păstreze prospețimea și spontaneitatea află un mijloc de a picta prielnic acestei noi exigențe. Acuarela, care nu pretinde un bagaj împovărător, îngăduise de multă vreme crochiurile în aer liber, reluate apoi și completate în atelier, dar, odată cu romanticii englezi îndrăgostiți de fluiditate, de transparență, de *imediat*, acuarela devine un scop în sine, nu mai este o adnotare sau un îndreptar. Poezia naturii, limpezimea atmosferei, cerul necuprins pe care se perindă norii, gingășia pîlcurilor de copaci, umezeala grasă a cîmpurilor pot fi mai deplin exprimate cu ajutorul acuarelei decît prin oricare altă tehnică picturală și-i firesc ca romanticii s-o fi preferat « pastei » care, uneori, riscă să îngroașe, să îngreuneze tabloul, păgubind impresia și emoția.

Pictarea norilor, care exaltă imaginația și-o poartă spre depărtări de neatins, fusese practicată de pictorii chinezi ca tehnică a halucinației și metodă de meditație taoistă; pentru englezi, ea constituie un aspect caracteristic al acelei *voințe de fugă* existentă în peisajul romantic. Norul nu-i de obicei decît unul dintre elementele tabloului, dar se întîmplă să devină esențial la un Cozens, la un Girtin, ca și la Carus ori Blechen, și din aceleași rațiuni: căutare a infinitului, aspirație la un spațiu deschis elanurilor imaginației, fără hotare, fără opreliști, dînd acea senzație de libertate absolută ce oferă trupului, cenestezic, și sufletului, spiritual, impresia eliberării de materialitatea opacă și brută.

La acești englezi îndrăgostiți de spațiu, ca și la olandezii din secolul al XVII-lea, obișnuiți cu perspectivele nehotărnicite pe care nu le între-

rupe nici un accident de teren, nici măcar o colină oricît de scundă, cerul devine, asemenea mării, elementul preferat, iubit cu o dragoste reculeasă și aproape mistică. Inspirația lirică ce cuprinde poetul în timpul plimbărilor sale pe jos pe cîmpurile englezești și pe care o traduce în cîteva versuri aruncate în carnetul său, va fi reținută, în același fel, de laviul rapid și străveziu al acuarelei. Girtin, Cotman, Cozens, Bonington datorează acestei inspirații cele mai emoționante reușite ale lor, și cel mai bun Turner este, de asemenea, acela în care execuția rapidă reține emoția resimțită la motiv în toată prospețimea și puterea ei. Tocmai pentru că voia să interpreteze această emoție în două maniere deosebite, una mai sinceră, mai directă, pe care o păstrează pentru el, și tabloul, mai elaborat, mai desăvîrșit, destinat cumpărătorului, Constable execută după același motiv două versiuni, versiunea liberă ca o primă țîșnire și compoziția definitivă, mai lucrată, ce se îndepărtează de impresia inițială și se apropie de tabloul de muzeu.

Acest principiu al dublei versiuni, aplicat atît de frecvent de Constable, este un fenomen tipic romantic; cînd studiem cele două tablouri paralele compuse după unul și același subiect, constatăm că acest băiat de morar din Suffolk, care a expus la Royal Academy la vîrsta de douăzeci și șase de ani, era în același timp un « impresionist și un doctrinar — autor al unor conferințe despre pictură între 1833 și 1836 — un adorator al norilor și un zugrav al pămîntului gras și umed, al ierburilor îmbibate de apă, al mlaștinilor negre, un portretist pe linia lui Reynolds și un pictor care a aspirat întotdeauna să reprezinte ireprezentabilul, roua, briza, atmosfera umedă, impalpabilul... Aici trebuie căutată originalitatea lui Constable, în sfiala cu care vrea să se elibereze de tirania olandezilor, în primul rînd a lui Hobbema, cu care a avut o bucată de vreme ambiția să rivalizeze, și pe care apoi i-a trebuit multă vreme pentru a-l uita, în stîngăcia sa de-a îmbina visul cu realitatea, căci a fost mai puțin

abil decît Turner, în dorința sa de a fixa mișcarea și de a însufleți cu o mobilitate lăuntrică obiectele cele mai statice.

Constable reîntinerește pictura pentru că îi dă drept obiectiv tot ce rămîne veșnic tînăr, lucrurile familiare văzute în fiecare zi și de fiecare dată surprinzătoare, într-o stare de înminunare mereu nouă. Ruskin spunea despre el că nu percepe într-un peisaj « decît ceea ce ar putea percepe, în felul lor, un pui de ciută și-o ciocîrlie ». El descoperise că lumina nu-i incoloră, că nu-i cu totul străvezie, că are *un trup*, și această descoperire îl cufunda într-o neistovită încîntare. Avea un fel al său, senzual și totodată spiritual, de a respira aerul.

Plecase de la natură și ajunsese la Natură străbătînd fără primejdii, căci s-a ferit de ele, ispitele academismului. Portretele sale se vindeau bine, peisajele, la început, nu prea interesau, și tatăl său, morarul, socotea meseria de pictor plină de riscuri și fără cine știe ce viitor, exceptînd artiștii la modă, un Gainsborough sau un Reynolds. De îndată ce a dobîndit o temeinică formație clasică, Constable a ocolit drumurile comode și profitabile, s-a temut de ispita facilă și perversă a iluzionismului oferit de panoramele și dioramele atît de prețuite în Londra anilor 1810. Trebuia să uite experiența dobîndită în capitală, cu excepția mijloacelor tehnice de expresie, bineînțeles, pe care sinceritatea le putea folosi fără să mintă ... — și să privească fiecare lucru ca și cum nu-l mai văzuse niciodată. El nu căuta pitorescul și tot ce părea excesiv, iar munții, lacurile îl lăsau nepăsător, după cum ne informează Leslie. Era un poet și un moralist. « Niciodată în viața mea n-am văzut un lucru urît, spunea el; dacă forma unui obiect este ceea ce vrea ea, atunci lumina, umbra și perspectiva o vor face întotdeauna frumoasă. »

Orice tentativă de organizare sau de *înfrumusețare* în vederea unui efect îl indignează ca ceva necinstit, ca o necuviință, ca o impietate. Artistul trebuie să fie un contemplator ingenuu,

aproape pasiv, așteptînd starea de grație, convins că natura, asemenea lui Isis, nu-și ridică niciodată pe deplin vălul, nici chiar în supremele sale revelații. Starea de grație trebuie solicitată, dorită într-un elan de umilință pioasă, căci frumusețea se lasă violentată. « Niciodată nu i s-a îngăduit unui om trufaș să vadă natura în deplina ei frumusețe. » Este o declarație la care ar fi putut să subscrie și William Blake.

S-ar putea alcătui o culegere emoționantă cu spusele lui Constable; chiar dacă în conferințele sale a devenit didactic, el nu dă lecții, ci mai degrabă niște chei care să ajute pătrunderea în lumea tainică a lucrurilor. Nu vorbește pentru niște eventuali discipoli, ci monologhează vrînd parcă să-și reamintească adevăruri eterne, secretele unei înțelepciuni străvechi, avertismentele primite de la natură în timp ce se plimba, cu toate simțurile treze, căci în cazul său, olfacția și sensibilitatea tactilă a palmelor, a buricelor degetelor sînt la fel de vigilente și de ascuțite ca și viziunea. Diversitatea inepuizabilă a lucrurilor și a momentelor îl umple de încîntare și de uimire: « De cînd e lumea nu există două zile care să semene, nici măcar două ceasuri, și nu s-au văzut vreodată două frunze aidoma pe același copac ». A te cunoaște, în limitele tale exacte, dar și a ști pînă unde se pot întinde propriile-ți puteri înseamnă, după părerea sa, a fi mare. În modestia lui însă, Constable era încredințat că mare nu-i ceea ce e mare în sine. Mare este în acest caz, acea *maniera grande* a italienilor, a lui Salvator Rosa, a lui Poussin, a lui Hobbema. Dar cînd spunea « arta mea mărginită se află sub fiece gard de mărăcini, în fiece potecă », el o definea, fără să pretindă acest lucru, ca o adevărată căutare a infinitului, căci în realitate arta sa era tot atît de nelimitată ca și natura însăși. Stupoarea provocată printre artiștii francezi de marea expoziție engleză din 1824, de la Luvru, a cărei influență a fost atît de puternică încît a îndrumat romantismul francez pe o cale pe care șovăia să se angajeze, demonstrează că marele

biruitor al acestei manifestații, Constable, era considerat în Franța drept romanticul prin excelență. Succesul său la Paris a depășit simțitor succesul pe care îl putuse obține în țara lui și care rămîne destul de modest. Englezii au beneficiat întotdeauna de o prejudecată favorabilă în Franța, unde anglomania dobîndise consistența unei adevărate tradiții, dar expoziția din 1824 răspundea unor preocupări estetice profunde, unor căutări încă nehotărîte și vagi; artiștii francezi au recunoscut așadar în Constable pe romanticul pe care l-ar fi dorit născut la Paris, iar în maniera sa de a trata peisajul, o libertate însuflețită și sinceră, o prospețime a sensibilității și a emoției cum nu se mai pomenise pînă atunci în Franța; pe deasupra, e știut cît de prompți sînt de obicei francezii atunci cînd e vorba să-i laude pe străini pentru calități pe care le defăimează bucuros la compatrioții lor. Englezii erau totuși mai accesibili romantismului, căci gustul lor nu fusese sterilizat de neoclasicism și de uscăciunea academică. Tot așa cum arhitectura gotică rămînea stilul lor național, mai ales pentru edificiile religioase, sensibilitatea lor la natură era directă și spontană și ca atare puteau să recunoască natura mai bine decît alții în arta care o înfățișa în frumoasa și emoționanta ei realitate. Cu toate acestea, Constable era prea « natural » pentru o societate de colecționari și de critici care continuau să privească peisajul englez cu un ochi format de pictura olandeză și franceză din secolul al XVII-lea și de aceea a barocilor italieni, care dramatizau bucuros. Dimpotrivă, în primele peisaje ale lui Constable constatăm un sentiment al adevărului cu totul, lipsit de orice determinare sentimentală; el nu dramatizează natura ca s-o pună la diapazonul sentimentelor sale, care de altminteri nu sînt decît în mod cu totul excepțional dramatice. Iubește mai presus de orice natura pașnică și fericită pe care n-o implică nici una din considerațiile metafizice care le plac atît de mult germanilor.

El însuși devine natură, copac, pajiște, se metamorfozează fără eforturi în lucrurile pe care le iubește, și se izolează tot mai mult de societatea oamenilor pe măsură ce se cufundă mai adînc în acea comuniune cu lucrurile și cu natura, dobîndind, pentru a le percepe și înțelege, simțuri noi, poate pe cele ale puiului de ciută și ale ciocîrliei, cu care îl compara Ruskin. Stilul său pictural amplu, întemeiat pe ceea ce a devenit el însuși, pe ceea ce reprezintă el, este format și deplin, în toată perfecțiunea sa, încă de pe vremea cînd pictează, în 1806, *Malvern Hall* (National Gallery, Londra), unde respirația largă a cîmpiei englezești se dilată în seninătatea unui peisaj în care arta grădinarului colaborează cu natura însăși în modul cel mai liber și mai fericit. Totuși, pare mai atras de întinderea nesfîrșită a cerului și a apei așa cum i se arătau coastele Mînecii, de acea luminozitate a atmosferei umflate de umezeală, pe care și-o apropie prin toate simțurile și în care surprinde acele jocuri de lumină și de umbre ce-l invită să scruteze, spiritual și tehnic, ceea ce numește el « clarobscurul naturii». Viziunea lui are în același timp virtuțile analizei care disociază culorile — Delacroix fusese frapat de afirmația lui Constable potrivit căreia « superioritatea verdelui pajiștilor ține de faptul că el este compus dintr-o multitudine de nuanțe de verde » —, și energia acelei sinteze de energii cromatice care înfloresc în toate tonurile și în toate sonoritățile acestei orchestrări de nuanțe brune, verzi și albe.

El aspiră la « percepția pură a faptului natural », dar nu ar putea s-o realizeze asemenea impresioniștilor, căci în sinea lui zace, în mod inconștient desigur, un sentiment religios al artei, o devoțiune panteistă față de elemente, față de cer, în primul rînd, care este, cum spune el « purtătorul cheii, diapazonul, organul principal al sentimentului ». Peisajul englezesc îi apare ca o făptură vie, imensă și multiformă, înzestrată în același timp cu stabilitatea esențială a stîncilor înrădăcinate în adîncul pămîntului și cu mobilitatea neistovită a crengilor, a norilor, a apelor. Cam pînă la vîrsta de patruzeci de ani, se vrea realist, dar pe măsură ce dobîndește conștiință tot mai limpede și mai amplă a muzicalității acelor cîmpuri englezești pe care n-a vrut să le părăsească niciodată, romantismul implicit, existent încă în tablourile anterioare anului 1820, își dă frîu liber pînă cînd, spre sfîrșitul vieții, sentimentul tragic, pe care îl ținuse cu prudență departe de opera sa și de sine însuși, sfîrșește prin a-l învinge. În 1830, a pictat *Groapa de la Helmingham Park* (Tate Gallery), care este o mărturie a neliniștii sale și presimțirea prăpastiei ce se apropie de el din cînd în cînd. Misterioasă și malefică, această gură mare de întuneric căscată sub stejari și adîncită de apele moarte ale gropii, indică noua direcție spre care se îndreaptă acum sensibilitatea lui Constable și arta sa. Stăpînirea pe care o impunea sentimentelor sale, și care îi interzicea să resimtă alte pasiuni decît cele simțite de natura însăși, s-a încovoiat în fața acestei spaime ce irumpe și apare mai vădit încă în *Hadleigh Castle*, din 1829 (National Gallery, Londra), unde ruina englezească aduce cu un burg renan, și unde, prin spiritul ce însuflețește tabloul, dacă nu prin tehnica foarte originală, aproape că se întîlnește cu romantismul german.

Mai neglijat de amatorii englezi decît oricare alt tablou de Constable, *Hadleigh Castle* ne emoționează ca un testament romantic al unui artist care lasă acuma să se năruie barierele ce stăvileau înainte vreme invazia pateticului în arta sa. Cîmpul întins și lutos, marea părînd să-și îngroașe valurile cu mîl din străfunduri, corbii în zbor jos, cerul apăsător și închis învăluie donjonul prăbușit într-o atmosferă aproape supranaturală, copleșitoare pînă la neliniște. Acest tablou este o provocare aruncată amatorilor englezi, naturii, reivire la suprafață a spaimei și a fricii pe care nevinovăția aparentă a naturii i le ascunsese. Acum ea îi întinde o oglindă în care nu mai poate vedea altceva decît propria

tulburare a conștiinței sale, în ciuda izbucnirilor scînteietoare de tinerețe și de geniu care îl mai exaltă deseori și pentru care acuarelele — *Old Sarum* de la Victoria and Albert Museum, 1834 — oferă cele mai bune exemple. Cu *Hadleigh Castle*, romantismul lui John Constable atinge o culme pe care n-o mai poate depăși: este una dintre cele mai înalte pe care putea urca romantismul englez și-i frumos că pentru a se înălța pînă acolo el s-a unit cu puiul de ciută și cu ciocîrlia.

Tradiția ne încredințează că Delacroix a modificat peisajul *Masacrelor din Chios* după ce a văzut picturile lui Constable expuse la Salonul din 1824: este cît se poate de evident că arta lui Delacroix și-a celor mai mulți dintre romanticii francezi a avut revelația unei viziuni a naturii pe care Franța n-o cunoscuse niciodată. Delacroix studiase, e adevărat, tabloul baronului Gros înfățișîndu-l pe Napoleon pe cîmpul de bătălie de la Eylau, căci în același spirit pictează și el colinele brune și cenușii, smîrcurile pătate de zăpadă ale cîmpiei de la Nancy, unde avea să moară Carol Temerarul. Putem spune că atunci, în 1807, pe cîmpul de bătălie de la Eylau, imaginat și reprezentat de Antoine-Jean Gros ca un vizionar — deși nu-l văzuse niciodată — peisajul francez a arătat o fizionomie nouă și, în același timp, un spirit, o semnificație încă necunoscute.

După unsprezece ani, a urmat acea coborîre strivitoare a crepusculului pe o mare zbuciumată de furtună, pe care Géricault n-ar fi putut s-o cunoască studiind documentele naufragiului, și pe care tot la modul vizionar a imaginat-o și el arătînd odată cu *Pluta Meduzei*, și cu șase ani înainte de expoziția Constable, ce înseamnă un peisaj dramatic, acordat cu pasiunile și cu spaimele omului. În sfîrșit, în 1831, *Bătălia de la Nancy*, în care Delacroix desfășura înțelegerea magistrală a unui peisaj tragic ce nu datora nimic peisajului german, pe care nici nu-l cunoștea de altfel. Comparația dintre marea pînză de la Muzeul din Nancy și schița aparținînd Muzeului Carlsberg din Copenhaga dovedește că aici, ca

și în *Intrarea Cruciaților*, încheierea definitivă adaugă ideii inițiale puternica ei orchestrație de forme și de culori fără să modifice și nici să atenueze *impresia*, care se află la originea acestui peisaj.

Trecerea de la impresie la expresie urmează în picturile lui Delacroix un drum sinuos extrem de complicat. Peisajele gratuite, adică cele pe care le pictează pentru propria lui plăcere și pentru ele însele și care nu sînt menite să folosească într-o mare compoziție, sînt rareori *inspirate;* ele reprezintă documente luate pe viu, luminate de o sensibilitate întotdeauna proaspătă și ascuțită care reacționa puternic în contact cu natura. Astfel, mai ales în marinele din ultimii săi ani, Delacroix ajunge să păşească uneori în fruntea impresioniștilor, ca un precursor, ce va fi curînd urmat. Totuși, peisajele sale nu trăiesc într-adevăr decît atunci cînd introduce în ele un element uman, necesar, pare-se, pentru a provoca acea fulgurație poetică ce însuflețește natura și-o face să vibreze. Oricît de accesorie ar fi, prezența figurii omenești dă tot sensul tabloului. Admirabila *Haltă a călăreților turci în pădure* (1858, Cleveland Museum of Art) este cel mai bun exemplu: *e nevoie* de existența unor personaje pentru a încerca, în acea pădure, emoția resimțită de Delacroix el însuși în fața acelui colț de natură, și pentru ca privitorul să regăsească, prin mijlocirea lor, impresia pictorului și s-o simtă la rîndul său, direct, în aceeași măsură ca printr-un personaj interpus. Pentru aceleași rațiuni, personajele lui Caspar David Friedrich, care nu erau necesare compoziției — bunăoară autoportretul în pantaloni albi din *Peisaj cu curcubeu* — joacă același rol ca și călătorii și schimnicii care jalonează itinerarele peisajelor din epoca dinastiei Song: ei ocupă locul destinat privitorului exact acolo unde acesta va trebui să se instaleze în așa fel încît contemplația și desfătarea lui să poată atinge efectul maxim. Peisajul nu e încă dramatic atîta vreme cît personajele care se plimbă ori se odihnesc acolo

nu-și aduc pasiunile cu ele, într-un cuvînt, atîta vreme cît între ele și peisaj nu există decît un acord formal de obiect și culori. Dimpotrivă, cînd sentimentul tragic însuflețește personajul, acesta se exprimă în maniera cîntărețului sau a intrumentului solist pe fondul sonor al unei orchestre în care toate sunetele se armonizează într-o unitate desăvîrșită. Peisajul *răspunde* atunci apelului lansat de eroul romantic naturii întregi, pentru a o invita să ia parte la bucuriile, la suferințele sau la spaimele care îi zbuciumă inima. Prin aceasta, Delacroix se deosebește de germani ca Blechen, Oehme, Friedrich, Carus, ale căror peisaje pustii sînt tot atît de dramatice ca și cînd ar fi însuflețite de niște personaje aruncate într-o acțiune violentă: peisajul lui Delacroix nu vibrează tragic decît atunci cînd este implicat într-o tragedie omenească. E tocmai ceea ce conferă Cornului de Aur din *Intrarea Cruciaților* acea gravitate sinistră, somptuoasă și funebră; e, de asemenea, ceea ce face să cînte ca un codru de vis și de legendă de Hans von Marées peisajul împădurit din *Marphise* (1852, Baltimore Walter Arts Gallery), în care parcă auzi răsunînd în acorduri de lăute și oboi versurile lui Ariosto, și care amestecă de-a valma cu puterea unui cataclism marinele turneriene din diversele versiuni ale lui *Hristos pe lacul Ghenizaret*.

Pentru pregătirea acestei ultime compoziții, comandate de contele Grzymala, prieten, ca și Delacroix, cu Chopin și cu George Sand, pictorul a folosit observațiile și studiile făcute la Dieppe, în timpul diferitelor sale treceri pe acolo între 1851 și 1855 — realizarea proiectului pentru Hristos fiind începută probabil în 1853. Se pare totuși că el a lăsat deoparte și a uitat studiile făcute după natură, căci furtuna pe care a pictat-o e tot atît de vizionară ca și cea din *Meduza*. De altminteri, știm din jurnalul lui Delacroix, că studiile sale de marină erau executate îndeobște din memorie, în atelier; le adăuga atunci poezia lui personală, sensibilitatea lui lirică, dar

reprezentarea elementelor nu devenea într-adevăr patetică decît în clipa cînd pictorul o orchestra în raport cu marele eveniment omenesc ce constituia centrul și rațiunea ei de existență.

Observăm totuși că lărgindu-se la dimensiuni grandioase, această emoție simțită sau imaginată în acord cu natura se atenuează și, într-o anumită măsură, se potolește. Transpunerea aceluiași peisaj din studiu sau din tabloul de format mic la monumentalitatea *Bătăliei de la Nancy* ori a *Intrării Cruciaților* se împlinește în sensul unei clasicizări a emoției, a unei dominări a impulsului romantic. Astfel, Delacroix aduce la un *grand-style* ceea ce la origine fusese doar o impresie dramatică, și aceasta e și mai evident atunci cînd trecem de la marile compoziții la picturile murale.

La Biblioteca Palatului Bourbon și la Biblioteca Luxembourg, ca și la Capela Sfinților-Îngeri, de la Saint-Sulpice, peisajul dobîndește o simplitate de colorit și de caracter, devenită necesară probabil din cauza tehnicii « picturii mate » pe care o folosea aici Delacroix, dar și mai mult încă pentru faptul că această vastă expansiune a impresiei și-a sentimentului se împlinește într-un fel de seninătate intensă. Remarcăm atunci că, urmînd un aparent paradox, detaliul formelor și al culorilor pe care o pînză de proporții reduse îl topește în omogeneitatea expresiei dramatice, își reia aici întreaga valoare și autoritate. Copacul uriaș în jurul căruia se ordonează lupta lui Iacob cu Îngerul, vegetația bogată și muzicală de pe cupola de la Luxembourg, lanțurile de munți albaștri ce închid orizontul hemiciclului lui Orfeu de la Palatul Bourbon, sînt niște fragmente de natură de-o sinceritate și de-o vivacitate aproape naturaliste.

Reconstituind formele naturii la aceleași dimensiuni — cînd e vorba de copaci... — pe care le au și în natură, Delacroix obține aici, într-o construcție clasică și un sentiment romantic, o vibrație, un freamăt al luminii, o impregnare a formelor chiar cu această lumină, în care sînt

conținute descoperirile impresionismului și ambițiile divizionismului și este cazul să reamintim că acesta e momentul cînd cercetările lui Chevreul cu privire la lumină și culori erau în plină desfășurare.

*

Despre Joseph Anton Koch s-a spus adeseori că este părintele peisajului romantic; e adevărat, din mai multe puncte de vedere, căci dacă lui îi datorăm descoperirea muntelui ca element de frumusețe dramatică, tot el ne face să simțim în priveliștile sălbatice ale Tirolului său natal sau ale Oberlandului bernez, pe care l-a iubit atît de mult, acele prezențe invizibile, acele energii misterioase care îi țineau tovărășie lui Giovanni Segantini pe podișurile pustii și bătute de vînturile Malojei și-l însoțeau încet-încet spre moarte. Tot Koch a readus la loc de cinste așanumita *pastorală eroică* a barocilor, căreia secolul al XVIII-lea rococo îi substituise idila cîmpenească și pitorescul ruinelor. Pe de altă parte, el a fost inspirat în mod constant de cărțile pe care le citea, și foarte dornic să mute pe pînză «subiectul» tragic ce-l emoționase în poemele sale preferate.
Știa pe dinafară Divina Comedie și-o recita cu «nespusă înfocare», ne încredințează contemporanii săi. Ariosto și Tasso îi erau de asemenea familiari. Pe bună dreptate, el considera *Don Quijote* drept una dintre cele mai mari cărți ale lumii, și era atît de legat de Cavalerul Tristei Figuri încît, într-una din pastoralele sale eroice în manieră italienească, îl înfățișează, urmat de scutierul său, străbătînd destul de paradoxal un colț de *campagna* romană. Cititor al lui Homer, Koch prefera totuși *Nibelungenlied*, foarte proaspăt reînviat de von der Hagen și pe care îl citea în versiunea arhaică, iar Ossian înflăcăra visele sale ca și pe cele ale tuturor romanticilor. Știindu-l pe Napoleon foarte îndrăgostit de eroul gaëlic, Koch și-a propus să ilustreze cu numeroase gravuri, după niște desene executate între 1797

și 1802, o ediție de lux a lui *Fingal* și a *Temorei* [1] închinată acestuia. Admirația pictorului pentru împăratul francezilor schimbîndu-se în ură atunci cînd Bonaparte s-a pretins stăpînul suprem al întregii Europe, ediția plănuită nu s-a realizat niciodată. Shakespeare se numără și el printre poeții săi preferați.
Fiecare dintre aceste «inspirații» literare avea să-i dicteze un stil diferit: Koch este de-a dreptul baroc atunci cînd descrie vrăjitoarele oprindu-l pe Macbeth și prevestindu-i soarta dramatică, dar cînd abordează episodul cadavrului lui Guido da Montefeltro pe care și-l dispută diavolul și Sfîntul Francisc, el dorește să trateze acest subiect medieval în maniera de a picta a freschiștilor de la Campo Santo din Pisa, fiind de altminteri printre primii care i-a înțeles și i-a admirat. Koch nu are totuși vocația de ilustrator propriu-zis: pentru el un poem sau o tragedie este mai degrabă un imbold de-a crea, de-a inventa, decît un model pe care îl copiezi transpunînd pe pînză «momentele» cele mai patetice ale cărții.
Trăind mereu pe «culmile» poeziei, într-o zonă de măreție, de plenitudine și de sublim, Koch a dat un sens nou intimității sale cu muntele, intimitate ce datează încă din copilărie. Preferința lui se îndreaptă spre marile înălțimi, cu ghețarii și crestele lor, acele mari înălțimi pentru care contemporanii săi nu resimțeau decît indiferență sau groază și repulsie. În fața naturii, este pătruns de un respect religios ce nu exclude însă intimitatea obișnuinței. Muntele nu-i este străin căci îl cunoaște sub toate aspectele, de cînd s-a născut, dar el își păstrează totuși taina atunci cînd e vorba de zeii ce sălășluiesc aici. Pasiunea pentru peisajul panic îl înrudește pe Koch cu pictorii Școlii Dunărene spre care revine inconștient,

[1] *Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books* (Fingal, poem epic străvechi în șase cărți, 1760), *Temora, an Epic Poem in Eight Books* (Temora, poem epic în opt cărți, 1762), ambele scrise de James Macpherson și atribuite unui presupus bard celt, Ossian, au reprezentat un moment cheie al preromantismului englez (N. trad.)

printr-o afinitate de caracter; în ciuda aportului estetic al secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea care îl despart de Wolf Huber sau de Albrecht Altdorfer, el are aceeași atitudine în fața naturii neîmblînzite, misterioase, divine. În plus, această concepție monumentală a naturii, pe care i-a inspirat-o muntele, îi propune un mod de reprezentare viguros plastică, nicidecum anecdotică, puternic structurată, într-un cuvînt *modernă*.

Deși un *primitiv al muntelui*, în sensul originar al cuvîntului, și « părintele » unei arte puțin cunoscute și puțin apreciate pe vremea aceea, în cele mai bune peisaje ale sale din Tirol și Elveția, Koch s-a dezbărat de anecdotic și de descriptiv. Gustul pentru « peisajul compus », în care excela, și pentru « pastorala eroică » îl împiedică totuși să transpună aceste genuri altundeva decît în priveliștile italienești observate și reinventate de el. Muntele este mai presus de asemenea jocuri.

Joseph Anton Koch s-a născut în Tirol la Obergibeln, în 1768; copil fiind, se împrietenise cu micii păstori, zburdase împreună cu ei printre stînci, le ascultase basmele înfricoșătoare despre duhurile munților, imitase picturile lor naive și sculpturile rustice în lemn. Barocul pitoresc, sclipitor și în culori vesele al bisericilor sătești i-a stimulat simțul frumosului. « Natura ținutului meu natal, spunea el, îmi însuflețise fantezia și adeseori am încercat să redau pictural tot soiul de lucruri. » Trimis la Augsburg să ucenicească la « un biet sculptor sărac », fuge din casa acestuia, părăsind totodată orașul. Prins, intră la Școala Militară din Stuttgart, unde fusese elev și suferise atît de mult Schiller. În ceea ce-l privește pe Koch, « entuziasmul meu pentru artă fu supus la mare caznă ». Peripețiile neprevăzute ale vagabondajului erau preferabile acestei cazărmi-închisoare, fapt pentru care evadează iar.

Pribegește mult timp prin Elveția și Alsacia, poposind o bucată de vreme la Basel și la Strasbourg, trăind de pe urma picturilor pe care le vindea chiar și pentru o bucată de pîine, cînd un englez interesat de acuarelele lui îl ia cu sine și-l duce în Italia. Astfel, în 1795, flăcăul ajunge la Roma și, abia sosit, fuge numaidecît să vadă operele lui Carstens, expuse acolo pe vremea aceea. Într-adevăr avea cu ce să-și stimuleze fantezia și entuziasmul care nu așteptau decît prilejul de a se aprinde și de a arde. Picturile lui Carstens erau scoase din poemele lui Ossian — firește ! — din *Banchetul* lui Platon, din *Iliada*, din *Faust*, din *Divina Comedie*, din Sofocle. Tratate într-un spirit monumental și dramatic, michelangelesc, ele erau într-adevăr menite să izbească imaginațiile romantice și explică uriașa influență exercitată de pictorul danez, din nefericire, în timpul foarte scurtei sale vieți, asupra ansamblului artei germane și scandinave. Și el a fost un « părinte » al romantismului și unul dintre maeștrii săi cei mai activi și mai fecunzi. Într-adevăr, în jurul lui Asmus Carstens regăsim curentele ce duc la Füssli, la Blake, la Flaxmann, la Runge, la Friedrich, la nazareenii. Acest pictor care aproape că n-a pictat — toată opera lui se rezumă la vreo cîteva uriașe cartoane desenate — a marcat cu amprenta sa aspectele cele mai variate ale esteticii romantice. Posedăm o copie a lui Koch după *Vîrsta de aur* a lui Carstens, în care fervoarea pentru Michelangelo combină elementele specifice individualității maestrului danez: voința de a fi clasic, un năvalnic temperament baroc și patetismul dus la suprema sa intensitate care este autentic romantic.

Personalitatea ciudată a lui Jacob Asmus Carstens a fost formată în egală măsură de studiul sculpturilor grecești, de influența lui Füssli transmisă în lecțiile maestrului său Abilgaard, de lecturile din Homer, Shakespeare, Klopstock, Ossian și de exemplu lui Giulio Romano, geniul pictorului de la Palazzo del Té fiindu-i mai accesibil, mai apropiat decît acela al maestrului Sixtinei. Fiu de morar, Carstens s-a născut la 10 mai 1754, într-un sat din Schleswig, unde mama lui picta,

cu gingăşie, flori. Primele opere de seamă pe care le-a admirat au fost, la catedrala din Schleswig, tablourile lui Jürg Ovens, un discipol al lui Rembrandt.

Rămas orfan de mic copil, Asmus Carstens e trimis de tutorele său ca ucenic la un negustor trufaş şi aspru. Spre norocul său, îl întîlneşte pe Tischbein care, uimit de talentele sale, îi propune să-l ia ca servitor în schimbul cîtorva lecţii de pictură: prea mîndru pentru a slugări, tînărul Asmus refuză cu semeţie. Va continua să înveţe singur, cu ajutorul cărţilor şi al gravurilor. Astfel, cu prilejul unei călătorii de afaceri la Kiel, pe socoteala patronului său, descoperă întîmplător tratatul de estetică al lui Webb despre *Frumosul în pictură* împodobit cu o sumedenie de reproduceri italieneşti din Renaştere. Această descoperire grăbeşte alegerea îndrăzneaţă pe care o va face: aceea de-a abandona comerţul şi de a deveni elevul lui Abilgaard la Şcoala de belle-arte din Copenhaga, instituţie vestită unde s-a format, alături de scandinavi, un foarte mare număr de romantici germani. Asmus Carstens are douăzeci şi doi de ani. Cinci ani mai tîrziu, i se acordă medalia de argint: o refuză, căci voia medalia de aur, încredinţat că o meritase, şi pleacă, ferm hotărît să înveţe singur meseria, pentru a nu fi deformat de reţetele Şcolii. E pasionat după sculptura grecească pe care n-o cunoaşte însă decît din mulaje; contemplarea lui Apolo din Belvedere îi inspiră « un sentiment de veneraţie sacră pînă la lacrimi ».

Memoria sa a păstrat atît de bine amintirea acestor statui încît dobîndise, studiindu-le, un simţ al formei extraordinar de viguros. A desena înseamnă a vedea forma, a reprezenta forma exterioară a lumii interioare. Fără model, fără pregătire, el improvizează într-o zi, într-un cerc de artişti din Florenţa, o *Luptă a Lapiţilor cu Centaurii* vrednică de un templu din Atena sau din Olimpia. Visează, firește, să cunoască Italia şi să vadă « antichităţi » adevărate şi, în 1783, pleacă acolo împreună cu fratele său. Puţinii

lor bani se duc repede: abia sosiţi la Mantova, departe aşadar de Roma şi de Florenţa, rămîn fără o leţcaie. Sînt nevoiţi să se întoarcă în Danemarca; neputînd ajunge la Michelangelo, va fi reuşit cel puţin să-l vadă şi să-l venereze pe Giulio Romano şi Palazzo del Té, cu impetuosul lui dramatism baroc, îi va rămîne cum spunea el « stea călăuzitoare » după ce se va fi întors în nordul posomorît şi ceţos.

Cu toate acestea, Carstens încearcă să se aclimatizeze în ţările nordice; se instalează întîi la Lübeck, unde un poet popular al cărui fiu va fi nazareanul Overbeck, îl ia sub ocrotirea sa, apoi la Berlin unde se împrieteneşte cu fraţii Genelli care îl ajută să intre la Academie ca profesor de pictură decorativă. În sfîrşit, în 1792, pleacă la Roma unde îl cunoaşte pe tînărul său compatriot Throwaldsen. Lucrează cu atîta înverşunare încît după numai şase ani de la intrarea sa în Cetatea Eternă, şi unul de la expoziţia care a dezlănţuit entuziasmul lui Koch, acest prodigios creator de forme titanice moare istovit, la 26 mai 1796, în vîrstă de patruzeci şi doi de ani în faţa picturii neterminate a *Vîrstei de Aur*, ironic paradox simbolizînd parcă prăbuşirea acestui visător al Pămîntului Făgăduinţei chiar în faţa porţii Canaanului.

Acesta a fost maestrul ales de tirolezul Koch dintre artiştii care locuiau la Roma. Elementul sculptural al artei lui Carstens, care făcuse şi vreo cîteva statui şi, mai ales, o Atropos pentru mormîntul lui Friedrich al II-'ea, geniul cu care însufleţea spaţiul în compoziţiile sale, ca Michelangelo însuşi, semnificaţia simbolică a tablourilor pe care le explica, le *traducea* în cuvinte foarte exacte, — despre *Noaptea şi copiii săi* şi despre *Naşterea Luminii*, de exemplu, aflate, ca şi ansamblul operelor lui Carstens, la Weimar —, aveau să atragă şi să fascineze un artist ca Joseph Anton Koch care examinase, de asemenea, desenele sale pentru *Götterlehre* de Karl Philipp Moritz şi *Mitologia* lui Rammler, îi ascultase poemele, căci Carstens a scris mult, cîntece

skaldice [1], epopei în spiritul *Cîntecului Nibelungilor*. Renașterea romantică a antichității, doctrina dionisiacă a lui Nietzsche, teoriile lui Bachofen și Burckhardt precedîndu-i pe Otto, Rode și Willamowitz-Molendorf, vor orienta spiritele într-o direcție pe care, la vremea sa, Carstens o indicase. Rămas fără maestru după moartea lui Jacob Asmus, Koch se duce în atelierul lui Gottlieb Schick, un clasic conform voinței și spiritului lui Goethe, și care lucrase cu David la Paris. Dar nimeni nu putea înlocui o personalitate atît de viguroasă ca aceea a danezului; nici chiar Wächter, pe care Koch îl admira mult și care, din 1793 pînă în 1796, îl frecventase cu asiduitate pe Carstens, îi studiase operele și primise sfaturile sale. Tabloul său intitulat *Coborîrea în mormînt*, o compoziție stranie, stîngace și prost echilibrată conține totuși bucăți minunate, vrednice aproape de Capela Sixtină; mai originală, mai puternică, mai impresionantă decît faimoasa *Coborîre în mormînt* a lui Cornelius, desen în spirit rafaelit căruia îi lipsește vigoarea surdă, intensitatea vizionară a lui Wächter.

O bucată de vreme Wallis păru în stare să-l înlocuiască, în ochii lui Koch, pe Carstens, tînărul maestru dispărut atît de timpuriu și al cărui discipol fusese și el. « Peisajele ossianice » ale lui Wallis, compozițiile sale « medievale », destul de extravagante, l-au interesat pe Koch, care ne-a lăsat o descriere ciudată a tabloului său intitulat *Ave Maria*, dispărut din nefericire, și din care n-a rămas decît un studiu în acuarelă. Potrivit descrierii sale, ne putem reprezenta acest *Ave Maria* în care Wallis îngrămădise toate « accesoriile » romantice imaginabile, clarul de lună, adolescenții în tunici medievale, dubla fleșă gotică a unei catedrale, niște schimnici într-o pădure... Acestea sînt lecțiile și influențele care au contribuit la formarea esteticii și a tehnicii lui Koch,

[1] În maniera vechilor barzi scandinavi (skalzi), ale căror poezii orale au fost adunate apoi în așa-numitele saga (N. trad.)

care, la rîndul lor, s-au răsfrînt atît de puternic asupra întregului peisaj romantic german. Cunoașterea lor era necesară pentru a înțelege natura operei sale care este, în mod esențial, aceea a unui peisagist. Vom deosebi totuși patru categorii diferite de peisaje, în această operă: peisajul narativ, compus, inventat sau reinventat pe baza unor date obiective reale; peisajul văzut, exprimat imediat conform impresiei resimțite de pictor în fața lui; peisajul compozit, văzut și totodată imaginat, reprodus și compus; în sfîrșit, peisajul dramatic, pornind de la pastorala istorică sau legendară în care anecdota are uneori aceeași importanță ca și peisajul însuși. Dintre toate, ne interesează mai mult, evident, peisajul, acel peisaj romantic inventat de Koch.

Într-un peisaj dramatic, *Fingal luptînd cu fantoma Lodei* (Berlin) ca și în *Vrăjitoarele lui Macbeth* (Wupperthal-Elberfeld), violența tragică a acțiunilor omenești stîrnește elementele naturii; furtuna se acordă astfel cu pasiunile tumultuoase dezlănțuite de aceste acțiuni. Marea frămîntîndu-și talazurile, fulgerul străpungînd munții sporesc cu patetismul lor violențele unui peisaj convulsionat. Peisajul compozit, în schimb, întrunește cam stîngaci episoadele unei idile sau chiar ale mai multor idile în manieră italienească, avînd drept fundal un munte din Oberlandul bernez. Să reamintim, cu acest prilej, că sosit în Italia, în 1795, Joseph Anton Koch trăiește aici pînă la moartea sa din 1839, exceptînd o ședere de trei ani la Viena și în Tirol, din iunie 1812 pînă în octombrie 1815; toate peisajele din Elveția sau din Tirol pictate în Italia au fost făcute din imaginație sau după schițe vechi, cum este cel executat la Roma în 1817 și semnat semnificativ *J. Koch tyrolese.*

Dacă peisajelor sale dramatice și chiar celor compozite le putem reproșa că sînt contaminate uneori de literatură, reproșurile acestea sînt îndreptățite și în cazul anumitor pastorale eroice și al peisajelor compuse, inventate sau reinventate după ce fuseseră observate. S-a remarcat

în ce măsură elementele compoziției sînt dispuse într-o ordine ce amintește succesiunea strofelor dintr-un poem, ca și cum tabloul s-ar citi bucată cu bucată, episoadele anecdotei fiind adunate laolaltă arbitrar; se poate spune, de asemenea, că porțiunile de peisaj juxtapuse în tablou se deosebesc între ele în raport cu emoția exprimată de grupul personajelor care « joacă » strofa. Aceasta e foarte evident în *Peisajul roman* pur fantezist, de la Essen, în *Întoarcerea lui Iacob* (Leipzig), în *Peisajul cu Don Quijote* (distrus în incendiul din 1931).

Dimpotrivă, peisajele de munte, scutite de orice infiltrație literară, pur obiective și dictate de un sentiment al naturii foarte puternic și foarte nou, impun admirației noastre o manieră aproape naivă de-a privi lucrurile și-o sinceritate pasionată care le iubește așa cum sînt ele, nemaiavînd nevoie de nici un fel de afabulație pentru a fi emoționante. Și, într-adevăr, sînt cu atît mai emoționante cu cît elementul uman apare aici mai discret, iar muntele își manifestă singurătatea majestuoasă. *Defileul Grimsel* (pe vremuri la Leipzig), *Cascada Schmadribach* (Leipzig), *Valea Lauterbrunnen* (Dessau), *Wetterhorn* (colecția O. Reinhardt, Winterthur), exemplifică cel mai bine această sobrietate despuiată de orice apel la pitoresc.

Koch a simțit și a exprimat energiile telurice răvășind și transformînd stîncile și ghețarii, ca poet nu ca geolog, dar poetul trăiește în același ritm cu pămîntul și frumusețea sălbatecă a înălțimilor însingurate, aduce mărturia unei comuniuni grandioase cu elementele. Singur cu muntele, artistul simte în el acea emoție « romantică » eliberată de orice datorie față de Poussin sau de italienii din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, de care mai aminteau pastoralele eroice și peisajele strofice. În reprezentarea stîncilor de la Wetterhorn, se mai simte încă o anumită stîngăcie și Koch se temea să lase gol primul plan al întinsei Văi Lauterbrunnen; ca atare, va pune aici un cîntăreț alpin din corn și auditoriul său, dar, în

această privință, trebuie să notăm cît de preocupat este pictorul de valoarea sonoră a peisajului, și de muzica exterioară pe care o aduce aici vrînd parcă să ilustreze muzica interioară trezită în el de contemplarea ghețarilor îndepărtați. Apa ce murmură și cîntă lipsește rareori din tablourile lui Koch; de aici și predilecția sa pentru micile cascade de la Tivoli, pe care le-a pictat în mai multe rînduri.

Participarea muzicii imaginate și a muzicii naturale, muzica elementelor, constituie unul dintre aspectele cele mai reale și eficient romantice ale acestei arte, iar cînd peisajul își desfășoară larg toată plenitudinea și splendoarea sa, ca în *Schmadribachfall*, de la Leipzig, unde un singur călător, izolat în imensitatea pădurilor și a falezelor stîncoase, indică proporțiile, admirăm amploarea stilului și claritatea robustă a geniului. Astfel, Koch a arătat drumul celor două mari curente care au însuflețit peisajul romantic german: curentul patetic și curentul idilic, în care natura este iubită pentru blîndețea emoțiilor trezite în noi și pentru acea exaltare voioasă ce urmează acestora; în primul curent, printre descendenții lui Koch se numără Ferdinand von Olivier, Karl Rottmann, Ferdinand-Georg Wadmüller, precum și elvețienii Calame, Agasse, Diday. Deși operele lui Caspar Wolf nu se bucură de celebritatea acelora ale lui Joseph-Anton Koch, ar fi nedrept să nu-i acordăm acestui pictor elvețian care, în multe privințe, apare ca adevăratul precursor al « muntelui romantic », locul meritat în studiul nostru despre peisajul romantic. Într-adevăr, Wolf s-a născut la Muri, în 1735, deci cu treizeci și trei de ani înaintea tirolezului, și chiar dacă muzeele ce posedă pînze de-ale sale sînt destul de rare, aceste pînze îl fac totuși vrednic de un renume și de-o admirație pe care n-am putea să i le refuzăm fără a-l nedreptăți. Cu toate că și-a petrecut mulți ani de viață compunînd pentru un editor din Berna, Wagner, *vederi* ce se vor mai ales documentare, și că și-a

încheiat viața ca pictor-decorator foarte căutat

în regiunile renane, Caspar Wolf este, mai mult decît Koch, un *inspirat:* el caută și tălmăcește cu o trăire lăuntrică plină de emoție aspectele misterioase și dramatice ale marilor înălțimi. Niciodată cascadele înghețate urmărindu-și murmurul tainic sub coaja verde-albăstrie a ghețarilor n-au fost interpretate cu atîta forță și solemnitate ca în *Iarnă la Geltenbach*, de la Fundația Reinhardt din Winterthur. De asemenea, rareori s-a întîmplat ca tehnica picturală să se adapteze atît de genial intuiției lirice despre lumea elementară, în peisajele sale de mici dimensiuni unde tragedia naturii se adîncește chiar dincolo de vizibil, spre un univers real și totodată vizionar, în care nu-l egalează nici unul dintre contemporanii săi, Koch aflîndu-se încă sub influența italienilor și a « pastoralei eroice » pe vremea cînd maestrul din Muri picta incomparabilul său *Ghețar inferior de la Grindelwald* (Fundația O. Reinhardt, Winterthur).

Din vremurile îndepărtate, cînd geniul baroc al pictorilor-lăncieri din Elveția secolului al XVII-lea, Urs Graf, Niklas Manuel Deutsch folosea munții impresionanți din țara acestora ca « fundal » și ca decor pentru « documentarele » lor războinice și pentru alegoriile păgîne sau creștine, pictura elvețiană nu prea folosise ciudățenia solemnă și înfricoșătoare a acestor peisaje, care probabil că intimidau prea tare și erau prea exagerate pentru a deveni frumuseți. Acuareliștii din secolul al XVIII-lea, J. J. Biedermann, cei doi Gabriel Lory, Johann Ludwig Aberli, J. J. Hürliman nu depășeau îndeobște limitele anecdotei și ale idilei, într-un spirit de sensibilitate realistă și totodată poetică, *à la Rousseau*, foarte caracteristică acelei epoci.

Lucrurile se schimbă odată cu apariția, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, a unei noi generații autentic romantică, dominată mai ales de numele lui Maximilien de Meuron, al lui François Diday, al lui Jacques-Laurent Agasse și al celui mai mare dintre ei, Alexandre Calame. Meuron e încă un « pictor de gen » care prezintă,

FRANCISCO GOYA:
Colosul sub lună nouă,
Biblioteca Națională, Madrid (Foto Mas, Barcelona)

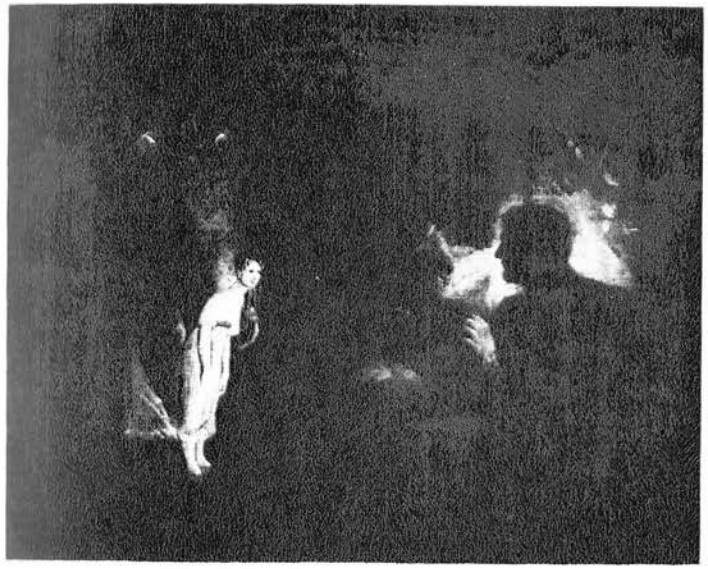
THÉODORE GÉRICAULT:
Cursa de cai fără călăreți la Roma (Barberi)
The Walters Art Gallery, Baltimore

CARL G. CARUS:
Cimitirul din Oybin, Leipzig

EUGÈNE DELACROIX:
Vînătoarea de lei,
Muzeul din Bordeaux (Arhivele fotografice, Paris)

GEORGE STUBBS:
Leu speriind un cal alb, Walkers Art Gallery, Liverpool

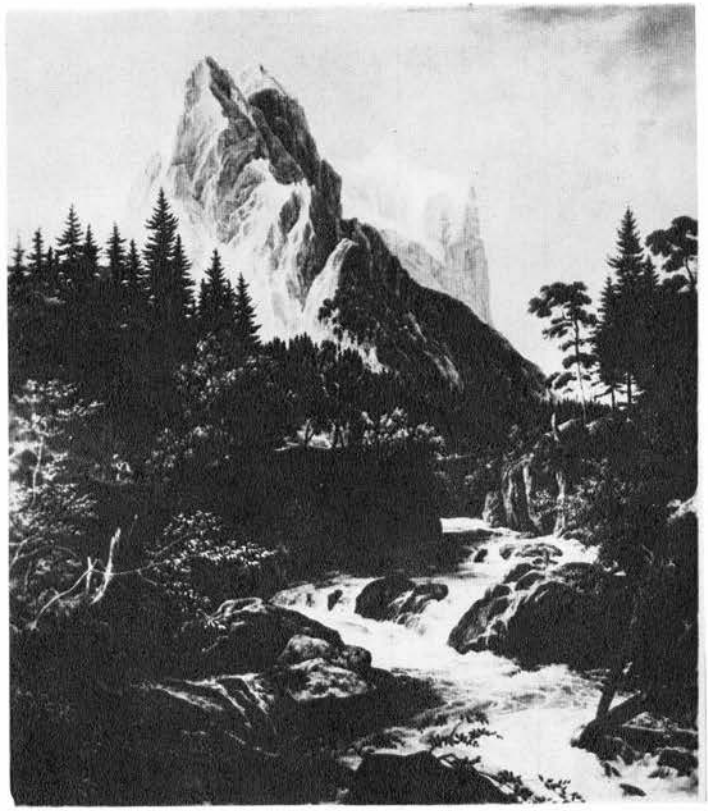
EUGÈNE DELACROIX:
Schiță pentru « Apolo ucigind șarpele Piton »
Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles



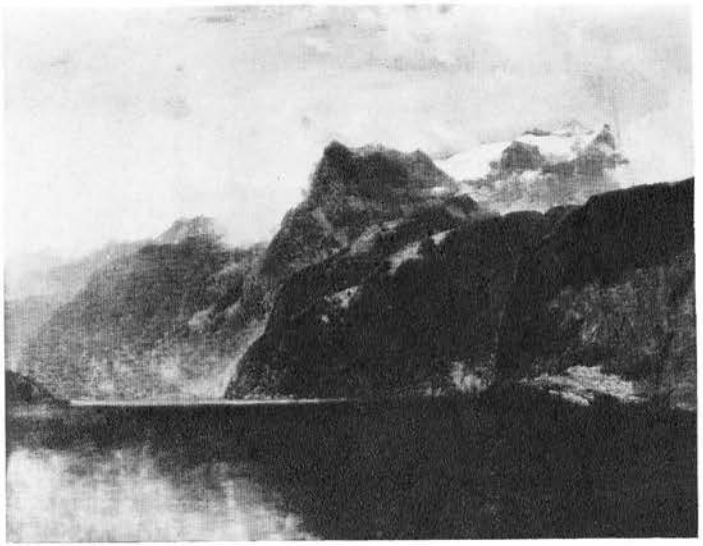
J. H. FÜSSLI:
Mica zină, Kunstmuseum,
Basel (Foto Hans Hinz, Basel)

SCHNORR VON CAROLSFELD:
Mont Blanc văzut din Chamonix,
Österreichische Galerie, Viena

J. A. KOCH:
Wetterhorn
Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur



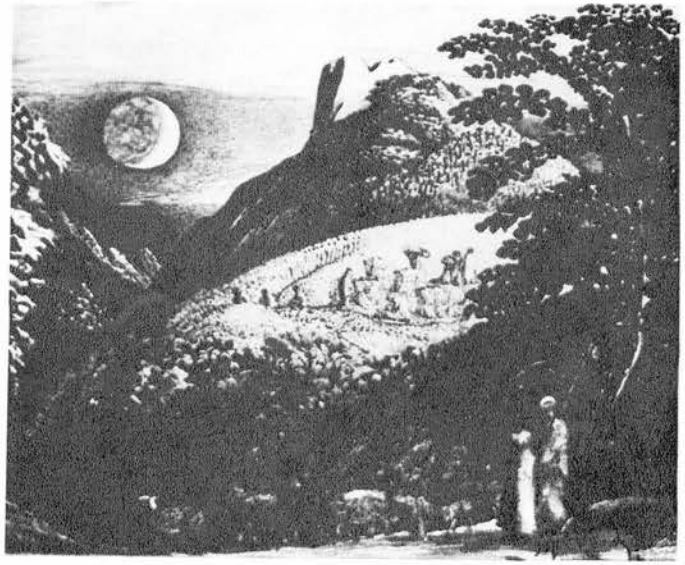
ALEXANDRE CALAME:
Urirotstock,
Gottfried Keller-stiftung, Zürich

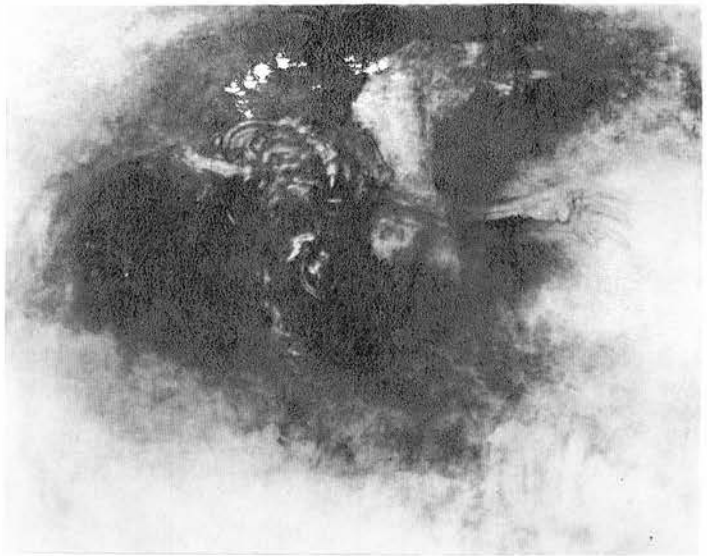


FERDINAND OLIVIER:
Sfinta Familie intr-un peisaj german,
Museum Folkwang, Essen

SAMUEL PALMER:
Luna secerișului,
Tate Gallery, Londra

ADALBERT STIFTER:
Răsărit de lună, Galerie des XIX. Jahrhunderts,
Viena (Foto Erwin Meyer, Viena)

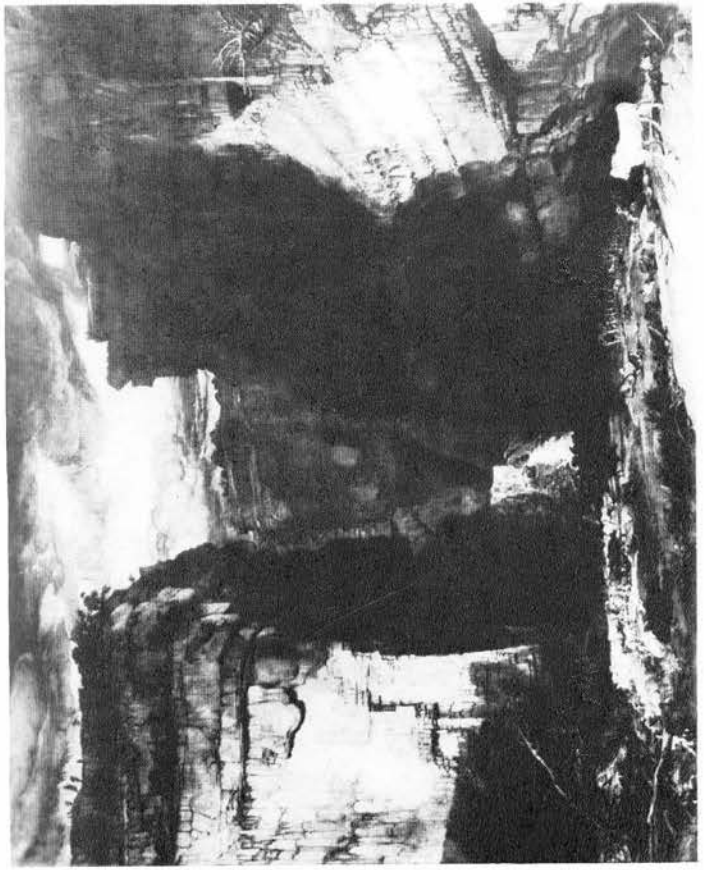




WILLIAM TURNER:
Schelet căzînd de pe un cal în aer,
Tate Gallery, Londra

WILLIAM TURNER:
Corabia cu sclavi,
Museum of Fine Arts, Boston

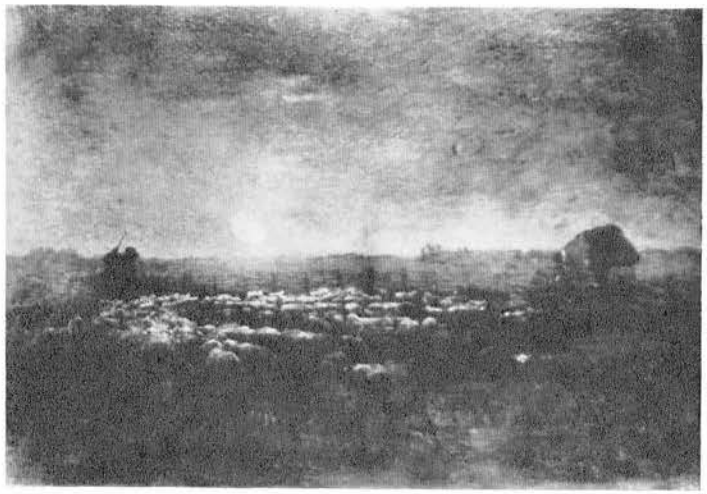
WILLIAM TURNER:
Armata lui Hanibal traversind Alpii sub o furtună de zăpadă,
Tate Gallery, Londra

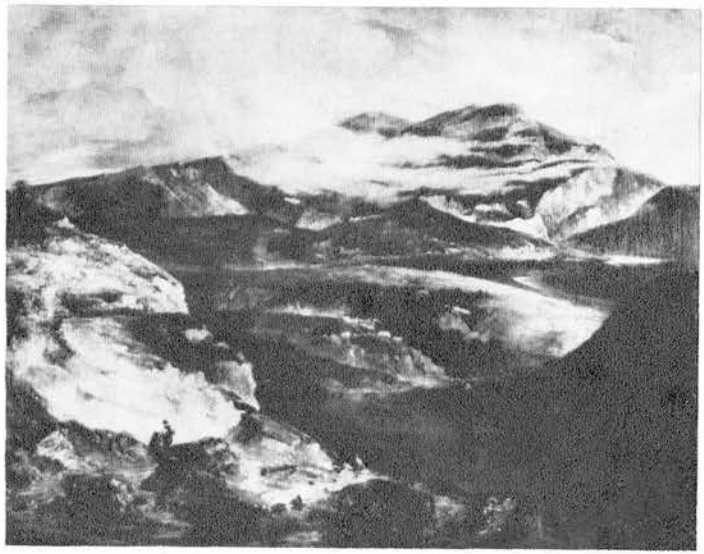


JAMES WARD:
Gordale Scar, Yorkshire,
Tate Gallery, Londra

JEAN-FRANÇOIS MILLET:
Clar de lună peste o turmă de oi,
Luvru, Paris (Arhivele fotografice, Paris)

JOHN CROME:
Cariera de ardezie,
Tate Gallery, Londra





față de înaintașii săi, avantajul de a fi ales marile înălțimi și îndrăzneala de a fi mers să-și implinte șevaletul pe creste și ghețari, în plină viforniță, înregistrînd astfel după natură, am putea spune, dezlănțuirile înfricoșătoare ale naturii. Alături de el, amabilul Agasse, îndrăgit de englezii care vizitează Elveția pentru latura precisă și rafinată în același timp a artei sale, emoționează clientela britanică mai ales, căreia nu-i plăceau « excesele » lui Turner. Nici Diday nu se înalță prea mult peste vederile documentare viguroase și exacte ca faimoasa *Cascadă de la Pissevache* (Muzeul din Geneva) și *Mont-Blanc văzut de la Sallanche* (același muzeu), nu prea deosebit de *Vederea din Salèves* a « turcului » Jean-Etienne Liotard, excesiv de interesat de enigma chipului omenesc pentru a acorda, în general, o atenție deosebită naturii.

Dimpotrivă, odată cu Calame, limitele pe care încă și le mai impuneau romanticii minori elvețieni, din înțelepciune, din timiditate, din dragoste de măsură sau, poate, din neputința de a înfrunta tragicul, sînt depășite; Calame s-a inspirat dintr-un sentiment tragic al naturii care, pînă la Böcklin, Hodler și Segantini, va rămîne străin celor mai mulți dintre compatrioții săi. El stabilește astfel o « punte » între peisajele bîntuite ale lui Graf și ale lui Deutsch și supranaturalizarea realului pe care o observăm în *Avalanșa* lui Hodler (Muzeul din Soleure) precum și în tabloul său intitulat *Muntele Jungfrau în ceață*, de la Geneva.

Se pare că lui Calame îi plăcea, ca și lui René, eroul lui Chateaubriand, să asiste la dezlănțuirea « furtunilor dorite » și a resimțit, înaintea lui Böcklin, vehemența panică a unei naturi în care omul, vizitator neînsemnat, se simte ca un intrus. Ca și lui Maximilien de Meuron, îi plăceau furtunile în munți, avalanșele, viscolele, numai că niciodată nu le pune în legătură cu o anecdotă familiară. Universul lui se situează, s-ar crede, dincolo de locurile pînă la care urcă temeritatea alpiniștilor. Umanitatea e absentă de pe

piscurile austere învăluite în nori, de pe cîmpiile strivite de arșiță (Vara pe cîmpie, 1850, Muzeul din Geneva), de pe masivii scînteind de albeața ghețarilor, în pîclele groase din care se înalță o stîncă golașă.
Furtunile ce reprezintă pentru el « momentele » cele mai caracteristice ale muntelui au izgonit din peisaj seminția insignifiantă a oamenilor. Singurătatea nesfîrșită a acestor înălțimi pe care Koch și Wolf le presimțiseră și pe care Friedrich le va înfățișa la rîndul său în toată tristețea lor sălbatecă, inspiră cele mai frumoase pînze ale lui Calame, *Urirotstock*, de la Zürich (Fundația Gottfried Keller) și mai ales *Furtuna pe Handeck*, de la Muzeul din Geneva, opera cea mai emoționantă a acestui pictor, cea mai reprezentativă pentru caracterul și talentul său.

*

Sentimentul tragic al destinului omenesc, trezit în natură și în omul care ajunge să comunice cu ea, conferă peisajelor altă culoare, altă sonoritate și altă valoare. Caracterele dramatice ca ale lui Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus, Karl Blechen, Ernst Ferdinand Oehme, merg mai departe decît mersese Koch în înțelegerea peisajului patetic, care devine astfel imaginea propriului lor suflet. Totuși existența unor momente idilice nu-i încă exclusă chiar și la pictorii stăpîniți de acest sentiment tragic al vieții, așa după cum la idilici se întîmplă să auzi uneori ecoul unei neliniști sau al unei suferințe.
Întîlnim, de asemenea, la artiști care nu sînt propriu-zis peisagiști, o seamă de peisaje de cea mai romantică frumusețe: e cazul tabloului *Mont Blanc văzut din Chamonix*, pictat de Schnorr von Carolsfeld în 1848 (Österreichische Galerie, Viena), de-o extraordinară desăvîrșire nu numai în opera lui Schnorr ci și în ansamblul romantismului german. Acordul dintre luna palidă ieșind din dosul crestelor și al țancurilor pe care zăbo-

vește un *Alpenglühn*[1] înflăcărat, pîclele ce se îngrămădesc în vale și par a sluji drept soclu stîncilor strălucitoare, pacea mută și reculeasă a satului în contrast cu majestatea sălbatecă și inumană a ghețarilor văluriți compun în această pînză a marelui pictor de istorie o orchestrație lirică ce te duce cu gîndul la Friedrich prin acea misterioasă divinizare a naturii și acel sentiment sacru în care stăruie o urmă de groază religioasă.
După Koch, cel care continuă această interogare realistă și totodată poetică a naturii începută de pictorul tirolez, este Ferdinand von Olivier, dar, spre deosebire de Koch, el n-a fost niciodată influențat de Roma și a refuzat să se convertească la catolicism. Putem spune că a creat o concepție protestantă a peisajului, într-alt spirit decît Caspar David Friedrich, bineînțeles, care suferea de singurătatea omului în fața lui Dumnezeu. La Olivier, problema nu se află în primul plan, ca la maestrul de la Greifswald, dar rămîne destul de net perceptibilă. Printre întîlnirile paradoxale, atît de numeroase în acea epocă, faptul că tînărul diplomat austriac i-a admirat și i-a înțeles pentru prima oară la Paris pe vechii maeștri germani e destul de ciudat, dar, cu trei ani mai devreme, în 1804, frații Boisserée și Schlegel avuseseră aceeași revelație, Schlegel înțelegînd atunci pentru prima oară frumusețea și semnificația goticului la catedrala Notre-Dame din Paris.
Colecțiile franțuzești, în care pictori flamanzi și franconi stăteau alături sub aceeași etichetă de « maeștri germani», au hotărît vocația tînărului atașat care a abandonat diplomația în favoarea picturii; cei doi frați ai săi, Heinrich, vîrstnicul, și Friedrich, cu cinci ani mai tînăr decît Ferdinand, urmau și ei aceeași cale. Un eveniment care a precizat orientarea lor estetică i-a adus

[1] În germană: Lumină roșiatică, asemenea unei aureole incandescente, pe care se profilează cele mai înalte vîrfuri alpine, pe vreme frumoasă, la răsărit și apus de soare (N. trad.)

împreună la Wörlitz, unde Principele de Dessau, dorind să dăruiască un tablou pentru altarul catedralei din acest oraș, le-a încredințat execuția sa fraților Olivier. Foarte îndrăgostit de gotic, pînă-ntr-atît încît a înmulțit «fabricile medievaliste»[1] din parcul său, principele a precizat că vrea o pictură «în stilul vechilor maeștri», fără să ceară totuși o pastișă a retablurilor din secolele al XV-lea și al XVI-lea. Acest retablu arhaizant și în același timp modern a fost terminat de Heinrich și de Ferdinand în 1810; Friedrich era prea tînăr pentru a participa și el la lucrare.

Aceste lucrări colective pentru Principele de Dessau care a mai comandat fraților Olivier o *Cină* și un portret al lui Napoleon fac anevoioasă discriminarea caracterelor și a talentelor colaboratorilor, dar și munca de atelier se numără printre tradițiile din Evul Mediu și Renaștere. De altminteri, ei s-au despărțit destul de repede, Friedrich, cel mai tînăr dintre frați, plecînd în 1822 la Roma, unde intră în rîndul pictorilor nazareeni. Heinrich luase parte la războiul de eliberare și, fără să renunțe la pictură, acceptă funcții oficiale și un post de preceptor; numai Ferdinand rămîne în continuare peisagistul entuziast care admirase tablourile lui Koch și chiar îl cunoscuse pe artist în timpul celor trei ani petrecuți de acesta în Austria, ani ce întrerupseseră *viața lui romană*.

Ferdinand von Olivier nu avea în același grad sentimentul panic al naturii ce răvășea peisajele de munte ale tirolezului: el preferă cîmpia și se mulțumește cu munții din preajma Salzburgului, care devenise orașul drag inimii sale. Prin această concepție despre o natură plăcută, binevoitoare cu omul, *pe măsura omului*, el este mult mai aproape de austrieci decît de germanii din nord. Astfel, cele mai bune picturi ale sale ira-

[1] În terminologia artelor frumoase, «fabrique» înseamnă construcție într-un tablou. Noțiunea cuprinde în acest caz și fantezistele construcții clădite în stil medievalizat în amintitul parc. (N. trad.)

diază o dulceață pașnică, proprie peisajului din Salzburg, ce dă atîta farmec *Văii străjuite de Mönchberg* (Dresda), tablou de-o compoziție suplă și catifelată, de o gingășie aproape naivă a sentimentului. *Priveliștea Grădinii Capucinilor* restituie cu aceeași reușită liniștea lipsită de furtuni, desfătarea netulburată, fericirea simultană a simțurilor și-a sufletului pe care Ferdinand von Olivier le exprimă cu atîta gingășie și profunzime.

El nu s-a eliberat încă pe deplin de acel medievalism comandat pentru *Botezul lui Hristos* de la Wörlitz, pe care îl regăsim și în *Sfîntul Hubert* de la Dessau și în *Întîlnirea Contelui de Habsburg cu preotul* (Berlin) cu acei îngeri cocoțați stîngaci în copaci și cu niște personaje a căror înțepeneală gotică pare intenționat exagerată de pictor. Ferdinand von Olivier era mai puțin înzestrat pentru pictura religioasă decît pentru peisajul pur unde farmecul spiritului și al talentului său se desfășoară mai liber și cu mai multă sinceritate.

Pictor al naturii, Ferdinand von Olivier nu ajungea la aceleași reușite în compoziția cu personaje pe care nu prea știe să le lege de elementele peisajului. Dimpotrivă, la August Lucas, și el elev și prieten al lui Koch, dar la Roma și foarte tîrziu — prin 1830, cînd Koch avea mai bine de șaizeci de ani —, personajele care mai populează peisajul nu sînt niște figuranți; prezența lor nu pare nelalocul ei într-un peisaj ce ar trebui să fie «pur», căci ele sînt atît de impregnate de însești forțele naturii încît nu se disociază de ea. În *Heleșteul cu femei la scăldat* (pe vremuri la Darmstadt) și în *Doi călugări stînd de vorbă în pădure* (Darmstadt), nimic nu mai vădește ponciful. Omul și copacul par plămădiți din aceeași materie și pătrunși de același spirit. Un suflet panteist care freamătă prin frunzișurile înalte și în apele întunecate stabilește între aceste elemente o comunicare intimă, acel suflu care va străbate tainic apusurile însîngerate ale lui Rousseau, nopțile apăsătoare ce cad

greu peste fermele singuratice ale lui Daubigny și ale lui Millet; țărănimea viguroasă și veridică rămîne domeniul acestor francezi care nu cunosc pădurile bîntuite ale Germaniei, nici eleganța lenevoasă și aristocratică a colinelor romane. Fiecare pictor romantic aduce în pictura de peisaj personalitatea lui specifică. Waldmüller, de exemplu, face portretul unui peisaj cu aceeași fidelitate cu care descoperă într-un model un întreg peisaj interior pe care îl face să urce la suprafața unei fizionomii. E prea vienez prin sensibilitate și spirit pentru a trezi în natură sau în modelele sale tragicul subteran; se mulțumește cu emoțiile agreabile pe care le trăia în preajma aristocrației din Hofburg și-a marii burghezii vieneze și cu priveliștile pline de farmec ce i se înfățișau zilnic și la tot pasul în timpul plimbărilor sale prin Prater și prin Wienerwald.

Tot pe urmele lui Joseph Anton Koch se înscrie, la debutul său, și cel mai bun peisagist al școlii din Heidelberg, Carl Rottmann. În primii ani ai secolului al XIX-lea, vechea cetate universitară era un centru poetic și filozofic extraordinar de însuflețit. Eichendorff a lăsat o descriere foarte vie a mediilor literare unde scînteia geniul lui Brentano și al lui Arnim și unde înflăcăratele convorbiri nocturne se prelungeau sub castanii uriași, și se întindeau, în discuții erudite sau hazlii, pe cheiurile Neckarului. Trăind printre poeți, tînărul Rottmann, mare îndrăgostit de povești și legende, ar fi putut rămîne, ca mulți alții, doar un ilustrator de *Märchen*. Exemplul lui Xeller putea fi nefast în această privință, dacă și-ar fi imitat maestrul, cu atît mai mult cu cît, vizitator entuziast al colecției fraților Boisserée, el obținuse de la aceștia permisiunea de-a copia unele dintre tablourile lor vechi. Din fericire, admirația lui Rottmann pentru Koch l-a cruțat de o cădere în arhaism și ilustrație; drumețind adeseori prin munții Tirolului și ai Bavariei de Sus, el se îmbibă cu sufletul munților și al ghețarilor a căror frumusețe stranie și sălbatecă o revelase Koch.

Iubind peisajul în sine și considerînd fiecare personaj introdus arbitrar într-o priveliște din natură ca pe un intrus, Carl Rottmann a devenit, la rîndul său, adeptul «peisajului pur», despuiat de orice idealizare, de orice literatură. În ciuda unei perioade destul de lungi petrecute în Italia, nu se lăsase molipsit de italienism, dar mai avea de îndeplinit, după descoperirea peisajului pur, descoperirea Mediteranei. Preferînd Sicilia și Italia meridională Romei și Toscanei, Rottmann inaugurează acel romantism mediteranean de care chiar artiștii germani stabiliți o vreme la Neapole nu erau prea atrași, căci țineau prea mult la pitorescul moravurilor populare și al scenelor de gen, și nu de ajuns la natură în sine.

Pe vremea cînd Koch glorifică marile înălțimi și sălbaticele lor splendori, Rottmann se îmbată cu priveliștea valurilor de *culoarea vinului* de care vorbește Homer, a promontoriilor albe și lucioase ca un schelet al pămîntului. În Sicilia, întîlnise antichitatea grecească, templele ei dorice, teatrele, peisajele cu chiparoși și măslini. Visul său l-a împins așadar pînă în Grecia chiar, unde și-a petrecut doi ani, 1834 și 1835. După aceasta, destinul pictorului este fixat; de la întoarcerea sa în Germania și pînă la moarte, adică timp de cincisprezece ani, Rottmann nu va mai face altceva decît să caute în memorie și în carnetele sale de crochiuri amintirile ruinelor de la Micene și de pe cîmpia Maratonului.

Odată cu el, în pictura germană își face apariția exotismul și, chiar dacă nu putem vorbi de un orientalism atît de pronunțat și atît de sistematic ca al lui Decamps, al lui Marilhat sau al lui Fromentin, el reprezintă totuși revelația unei lumi deosebite în care lumina, formele, culorile, sufletul peisajului provoacă alte impresii, alte emoții. Cucerit de lirismul intens și tainic al peisajului grecesc, Rottmann părăsește malurile Neckarului și acele castelli romane pe care îi plăcea să le înfățișeze pe vremuri; el a înțeles poezia măreață și concentrată în ea însăși a antichității pururi prezente. Caii lui scăpați din frîu,

înnebuniți de furtuna ce doboară pinii de pe cîmpia Maratonului sînt niște făpturi aproape mitice, pînă-ntr-atît urcă mitul, aici, din străfundurile subpămîntene și impregnează viața de toate zilele. Rottmann nu a fost corupt de acea căutare a pitorescului de suprafață, teatral, în care s-au complăcut atîția orientaliști. În munții Peloponezului și pe valurile Mării Egee, la *ceasul încremenit* care își așterne lîncezeala peste mărăcinișurile înmiresmate, sau în asfințitul prin care zeii își arată chipurile lor de năluci el ia contact cu seminția supraomenească a Celor Puternici în fața cărora respectuos și totodată răzvrătit, dar cu profundă evlavie, se înclina Hölderlin. Există afinități puternice între pictorul Micenei și poetul lui Hiperion, dar pentru Rottmann, Grecia nu reprezintă pe împilatul eroic luptînd pentru libertate. Grecia sa nu are nici un fel de Missolonghi, ca al lui Byron, și nici un fel de Chios, ca al lui Delacroix; pămînt al eroilor și al zeilor, ea lasă să treacă pe deasupra ei tot ce este condamnat prin destinul oamenilor la provizorat și vremelnicie.

Însăși paleta pictorului de la Heidelberg se transformă în măsura în care acesta înaintează tot mai departe spre sud și spre orient. El mai dă încă ascultare unui medievalism emoționant atunci cînd, la debuturile sale de pictor, își descrie orașul natal, romanesc și romantic; mai tîrziu, viziunea sa despre Roma și muntele Albano seamănă cu aceea a lui Corot, de care se apropie și prin tehnică; dar cînd ars de ariditatea sublimă a peisajului elin nu mai are ochi pentru amănuntele obiectelor și pentru anecdotă, el se întîlnește cu duhurile elementare cu care Hölderlin, acel «grec antic din Germania», contemporan și discipol al presocraticilor, comunica total. Și Rottmann a recurs la fluiditatea acuarelei, pentru comoditatea călătoriei, desigur, dar poate și mai mult încă pentru a restitui acelui văzduh subtil toată transparența sa intensă, puritatea sa esențială, și acea economie de desen care nu reține decît ceea ce mărturisește fără echivoc și

fără elocvență sufletul lucrurilor. Înțelegem astfel cum în cei cincisprezece ani petrecuți la München, Rottmann plimba peste tot ce se afla în preajma lui privirea lăuntrică a omului care a pătruns în mormîntul Atrizilor.

Dintre pictorii romantici, prea adeseori este dat uitării singularul și simpaticul Adalbert Stifter, scriitor austriac de tendință naturalistă, al cărui realism e totuși temperat de un sentiment foarte poetic al naturii și al tragicei deveniri umane. Autorul romanelor *Nachsommer* și *Brigitta* a pictat toată viața; primele sale opere datează din adolescență și întotdeauna el a găsit în artă un mijloc de expresie mai direct decît literatura, mai apt să traducă emoția simțită în fața unui peisaj. A lăsat puține tablouri pentru că a distrus multe dintre ele, și, cum era aproape necunoscut ca pictor, nimeni după moartea lui nu s-a îngrijit să păstreze tot ce se afla în atelier. Gloria literară a lui Stifter, care a fost și rămîne foarte mare, a eclipsat complet gloria ce ar fi trebuit să-i revină pictorului; abia astăzi își dau seama unii istorici de artă de importanța și de semnificația operei sale.

În tinerețe, Stifter a urmărit mai întîi reprezentarea unei anumite realități obiective. Indemnat de dragostea pentru pămîntul natal, el l-a descris cu un scrupul anecdotic și documentar. Atît de mare era pasiunea lui, spun biografii, încît de mic copil picta cu aceeași înflăcărare cu care ceilalți jucau bile. Abia tîrziu, în jurul vîrstei de patruzeci de ani, a devent cu adevărat romantic, către 1845 și, începînd din acest moment, va merge tot mai departe în evocarea dramatică a priveliștilor muntoase, a răsăriturilor de lună pe ghețari, a fluviilor șerpuind printre coline și pajiști, și mai ales a ținuturilor sălbatice, cu stînci povîrnite, cu păduri, ai zice de nepătruns, ce apăreau și în romanele lui Eichendorff, el însuși foarte îndrăgostit de Austria.

Ruinele unei mînăstiri sub clar de lună, pictate la vîrsta de douăzeci și cinci de ani (colecție particulară, Viena), sînt de un romantism foarte con-

venţional şi seamănă cu o ilustraţie de roman negru sau de poveste cu strigoi; *Cimitirul de la Hallstatt*, pictat cu şapte ani mai tîrziu, în 1838, te duce cu gîndul la un decor de teatru, sau chiar la o decoraţie trubadurescă. Abia din 1845 devine un romantic autentic, abandonează cu alte cuvinte migala anecdotică şi, deopotrivă, artificiul, pentru a comunica cu natura într-o stare de identificare panteistă. În această epocă pictează *Lacul sub clar de lună* (colecţie particulară, Linz) vrednic să fie comparat cu cele mai bune tablouri ale lui Blechen şi ale lui Oehme, iar *Hohenstaufen lîngă Salszburg* (1850, colecţie particulară, Viena) n-ar fi nedemn nici chiar de Friedrich. Imaginaţia care acţiona atît de puternic asupra romancierului încît pictorul, în cazul lui Stifter, se mulţumise pînă atunci să descrie realul cu o emoţionantă modestie, acea imaginaţie a cărei funcţie e să transfigureze vizibilul, însufleţeşte de acum înainte tablourile scriitorului şi le conferă frumuseţea solemnă şi misterioasă pe care o admirăm în *Ruinele romantice*, pictate către 1850 (Galerie des XIX-e Jahrunderts, Viena). Acestea trebuiau să fie doar un studiu destinat unei mari picturi reprezentînd Trecutul, la care artistul a lucrat multă vreme; o ştim din «jurnalul de pictor» pe care îl ţinea metodic la zi şi în care îşi scria realizările şi proiectele.

Ruinele romantice pot fi doar o schiţă pentru o compoziţie mai vastă şi mai ambiţioasă, şi fără îndoială că aşa le şi considera, dar ele sînt, în primul rînd, un foarte frumos tablou şi întru totul în spiritul romantismului; mai mult, probabil, decît oricare dintre tablourile pictate pînă atunci. Pe măsură ce sentimentul său romantic se afirmă şi devine preponderent, romancierul austriac, fără a înceta să scrie, consacră din ce în ce mai mult timp şi entuziasm picturii. Tablourile sale erau despuiate acum de orice detaliu anecdotic şi renunţau chiar la reprezentarea unei anumite privelişti precis observate şi descrise.

Atunci cînd studiem tabloul *Seninătate* (1854, Galerie des XIX-e Jahrhunderts, Wien) şi *Răsăritul de lună* din 1855 (acelaşi muzeu), nu ştim unde încetează rolul observaţiei, unde începe acela al imaginaţiei, şi în ce fel se fecundează ele reciproc. Stifter a pictat mai multe versiuni ale acelui templu grecesc înălţat pe-o colină în faţa unui cer verde de jad semnificînd, în spiritul său, seninătatea. Compoziţia este extrem de simplificată; solul abia indicat, cîţiva norişori galbeni răzleţiţi pe întinsul cerului pustiu, coloanele pe care abia le deslueşti, lasă emoţia să circule în voie, fără s-o constrîngă şi nici măcar s-o îndrumeze. Peisajul pictat este, în acest caz, revărsarea directă a stării sufleteşti resimţite de pictor şi reprezentate în tablou cam în aceeaşi manieră în care muzicianul, să zicem: Robert Schumann, ar fi făcut-o într-o sonată sau într-un lied.

Nu ne miră că la un om atît de tipic austriac ca Stifter, orice formă de expresie, literară sau picturală, sfîrşeşte la o «stare muzicală», şi că tot un lied este şi *Răsăritul de lună*, la fel de fluid şi de străveziu ca o acuarelă, golit de obiectele ce opresc şi fixează atenţia. Am putea lua ca temă de meditaţie spirituală largile întinderi de pajişti şi de apă ce nu se deslueşesc bine şi în mijlocul cărora se înalţă un singur copac, în timp ce o uriaşă lună galbenă apare şi se înalţă dincolo de orizont. Aici, mai bine decît în oricare dintre tablourile sale, percepem natura particulară a romantismului lui Adalbert Stifter, foarte apropiat de romantismul scriitorilor şi al muzicienilor, compatrioţii săi Grillparzer şi Schubert, sau Schumann.

Dimpotrivă, înrudirea dintre opera lui pictată şi cea scrisă este mai îndepărtată. Aceste două mijloace de expresie, romanul şi tabloul, îi erau deopotrivă de necesare întrucît răspundeau unor domenii distincte ale sensibilităţii şi invenţiei sale creatoare. Simţul amănuntelor, pe care le-a păstrat în toate cărţile sale, dispare foarte curînd din tablouri, şi este posibil ca Stifter să fi suferit

de încetineala cu care trebuia să scrie, în timp ce, din cîteva trăsături de penel, și cu cîteva culori foarte simple și delicate, sugera nașterea unei lumi noi. Vom remarca, totuși, că pe măsură ce imaginația lui se dezvoltă mai liber, atașamentul pentru obiectul real sporește și el. Știm, căci el însuși a spus-o, că aducea din plimbările sale pietre care îi plăceau pentru formele și culorile lor ciudate, sau numai pentru că înfățișau în ochii lui însăși sinteza energiei telurice. Le studia îndelung, apoi la picta, iar uneori se întîmpla să și compună peisaje minuscule, asemenea miniaturalelor grădini japoneze, aruncînd aceste pietre într-un hîrdău în care slujnica lui vărsa apă; împreună cu slujnica, mișcau apoi hîrdăul, pînă ce pietrele se așezau în ordinea dorită de el. Această metodă e mai apropiată de aceea a lui Gainsborough care cu niște pietre, un pumn de mușchi, cîteva fire de iarbă și bucăți de lemn construia în atelierul său un peisaj mare, decît de aceea a lui Poussin, care începea instalînd macheta, arhitecturile și personajele subiectului pe care vroia să-l picteze. Ea ține de tehnicile halucinatorii preconizate de Leonardo da Vinci, și de pictorii chinezi, care aveau drept funcție stimularea invenției vizionare. E posibil ca Stifter să fi contemplat pietrele sale din apă cu aceeași plăcere cu care s-ar fi așezat în fața unui heleșteu sau a unui pîrîu. Atenția ce se concentra, pînă la fascinație, asupra unui singur obiect, îi conferea acestuia caracterul unui mesaj magic, al unei revelații. Astfel, în aceeași epocă, îl vedem în clipele de răgaz pe care i le lăsau pietrele lui familiare, privind îndelung și atent cerul; pictează studii de nori în care își exersează simțul pentru real, mai mult decît fantezia, atingînd aceeași spontaneitate grandioasă pe care o întîlnim la Turner, aceeași intimitate cu cel mai imaterial dintre elementele pe care le admirăm la Constable.

*

În tablourile lui Samuel Palmer, care fusese puternic influențat de Blake și de Füssli, sentimen-

tul dramatic al naturii dobîndește o nuanță de solemnitate misterioasă, de *nocturnă panică*, însuflețită de prezențe invizibile, fără să putem vorbi totuși de un fantastic în accepția propriu-zisă a cuvîntului. Palmer nutrea o venerație umilă și înfocată pentru peisajele din Kent, în care îi plăcea să trăiască și unde se retrăsese după o perioadă londoneză destul de sclipitoare, dar le vedea prin mistica naturii descoperită în cărțile lui Jakob Böhme, pe care le citea cu multă rîvnă. Entuziasmul vizionar al cizmarului silezian care pecetluise atît de puternic evoluția romantismului german se asocia, la Palmer, cu un sentiment foarte direct al realității cotidiene și, dacă ținem seama că dintre poeții contemporani îi admira cel mai mult pe Wordsworth și pe Coleridge, înțelegem de ce a cultivat în același timp o apropiere imediată de lucruri și un imanentism oniric ce transfigura în ochii lui colinele și pajiștile din Shoreham unde, asemenea lui Blake, ghicea în spatele copacilor și al hățișurilor, prezența îngerilor.

Să adăugăm alături de acești poeți numele lui Milton, care este, probabil, și mai mult chiar decît Shakespeare, poetul englez prin excelență și cel din care pictorii englezi s-au inspirat cel mai mult; aceasta, după toate aparențele, pentru că lirismul miltonian asociază mai strîns decît oricare altul vizibilul și viziunea. Această concepție a naturii seamănă mult cu cea care se manifestă în picturile lui Palmer și în carnetele sale ce prezintă un interes uriaș. Căci vedem notate acolo zi cu zi aceste apropieri de *natura supranaturală* care era propriul său univers, singurul unde putea trăi armonios. *Valea viziunii*, ce servește drept titlu unuia dintre cele mai vestite laviuri ale sale, e termenul folosit de Palmer pentru a indica acea supraimpresiune a visului pe realitate atît de caracteristică artei sale. Meditase îndelung la « dificultatea de-a reconcilia natura cu arta »; pe cît de familiară îi era prima pe atît de severă, intimidantă și înfricoșătoare îi părea cea de-a doua. Beția cu care se năpustea

în dragostea lui de peisaje nu se putea exprima direct în talourile sale, atît de mult se temea să nu fie nevrednic de-a transmite mesajul primit. Contopirea experienței sensibile cu « viziunea » impunea de asemenea o deformare sau o metamorfoză a lucrurilor firești la care nu putea consimți. Formația lui Samuel Palmer era foarte potrivită pentru a duce la acest panteism mistic, fără a-i înlesni totuși accesul la el; totul conlucra pentru a înălța obstacole spirituale între această presimțire a armoniei cosmice și împlinirea sa desăvîșită în artă. Crescut în credința baptistă, într-o familie cultivată (tatăl său era librar), dar de-o religiozitate rigidă și îngustă, Samuel Palmer a rămas orfan de mamă la vîrsta de treisprezece ani și această pierdere a sădit în el obsesia morții: sporită și prin faptul că primul său profesor de desen l-a pus multă vreme să copieze doar reproduceri după frescele de la Campo Santo din Pisa. La vîrsta de nouăsprezece ani, prietenul său Linnel îl dusese la William Blake, pe care îl găsiseră în pat desenîndu-și ilustrațiile pentru *Divina Comedie*, fapt în urma căruia Palmer l-a citit pe Dante cu aceeași rîvnă cu care citea *Paradisul pierdut* de unde transcria pagini întregi. El însuși era înzestrat cu un simț poetic foarte ascuțit și foarte original ce se recunoaște în însemnările sale. « Ai spune uneori că luna cînd răsare se ridică în vîrful picioarelor pe creasta unei coline verzi ca să vadă dacă ziua mai are mult pînă să plece... » Același tip de poezie scaldă toate tablourile sale, și mai cu seamă, *nocturnele* care nu sînt nici triste nici neliniștitoare, ci pline de-o seninătate reculeasă și de un respect religios.

Puțini sînt pictorii care au știut să exprime atît de fericit ca Palmer și cu aceeași discreție elementul sacru ce sălășluiește în cîmpia englezească și acea încremenire supranaturală ce cade atunci cînd cețurile amurgului se înalță de pe pajiști sau cînd uriașa lună roșiatică pe care îi plăcea s-o înfățișeze apare dindărătul munților și al acoperișurilor sătești. Exprimarea acestor lucruri i

se părea o misiune supraomenească și mai presus de posibilitățile sale dacă n-ar fi fost călăuzit și povățuit de un înger. Despre îngeri avea o idee asemănătoare cu aceea a lui Blake și a lui Böhme, și îngerul acesta nevăzut, uriaș, la fel de necuprins ca și peisajul al cărui suflet și respirație este, îi îngăduia să ajungă la *viziune*. Realitatea cotidiană se supranaturaliza astfel și-l ajuta să întrevadă, ca și Blake, Ierusalimul Ceresc într-un simplu sat, și să simtă emanația divinului în aspectele cele mai familiare ale cîmpului. Această transfigurare a realului experimentat se oprea în clipa cînd, întors acasă, se străduia să recreeze emoția simțită în lungile sale preumblări de zi și de noapte. « Considerînd Dulwich drept poarta spre lumea viziunii, trebuie să ne străduim să aducem din spatele colinelor ceva din strălucirea mistică asemănătoare celei care luminează visele noastre. Și aceste coline ele însele ar trebui — sarcina e anevoioasă... — să ne dea senzația și făgăduiala tărîmului de dincolo, Paradisul.»

Panteismul lui Palmer se regăsește și în fidelitatea inspirată cu care restituie palpitația cîmpurilor, viața intensă a codrilor, unduirile carnale ale colinelor, respirația pămîntului asemănător unui uriaș trup voluptuos. El a încercat să-și transpună emoția și convingerea potrivit căreia viața cîmpurilor este adevărata vîrstă de aur în desenele sale pentru *Eglogele* lui Vergiliu, și-i semnificativ faptul că egloga preferată este cea de-a Zecea unde apare figura lui Pan.

Arta lui Samuel Palmer, ca și viața sa, e lipsită de spaime și de furtuni; în picturile lui, unde misterul amurgului, majestatea nopții și suspensia *ceasului încremenit* lasă să se presimtă prezența sau vecinătatea divinităților telurice, timpul e totdeauna frumos. Clipa fugară se oprește și se eternizează ca și cum razele soarelui în asfințit sau ale lunii ar conferi lucrurilor pe care le ating însăși nemurirea zeilor. Această metamorfoză care suspendă gesturile personajelor, zbuciumul crengilor, zborul păsărilor, împietrește tot ce e viu

înveşmîntînd carnea vremelnică într-o substanţă nepieritoare ce-o ocroteşte împotriva degradării şi a putrezirii.

În scopul de a exprima în însăşi materia tablourilor sale această incoruptibilitate a cărnii şi-a spiritului, Samuel Palmer imaginase un amestec de pictură în ulei, acuarelă şi tempera, acoperind totul cu cîteva straturi de verniu ce dau picturilor sale consistenţa şi grosimea lacului, respectînd în acelaşi timp relieful granulos ce se păstrează în pastă şi conferind tehnicii sale un fel de farmec tactil extrem de ciudat. *Luna secerişului* (Tate Gallery, Londra, 1833), *Întoarcerea de la liturghia de seară* (Tate Gallery, 1830), *Peisaj cu coline* (Tate Gallery) înfăţişează exact acest misticism vizionar izvorît dintr-un naturalism liric ce n-are nimic simbolist şi revelează, dimpotrivă, o intimitate prietenească şi constantă cu chipul şi sufletul lucrurilor.

Între 1820 şi 1830, în preajma lui Palmer şi a lui Blake poate fi observată fizionomia singulară a acelui Edward Calvert, al cărui cult panteist a mers pînă acolo încît i-a înălţat zeului Pan un altar în ograda din spatele casei sale de la Londra, lucru destul de paradoxal de altminteri. Calvert, care către sfîrşitul vieţii sale avea să alunece în simbolism, era, în momentul cînd l-a cunoscut pe Füssli şi pe Palmer, un naturalist evlavios hărţuit de nişte pasiuni de-o tiranie tot atît de exclusivistă ca şi cele pe care le avea, rînd pe rînd sau chiar simultan, pentru Lorrain, arhitectura gotică, creştinismul primitiv, senzualitatea armonioasă a grecilor. Nimeni ca el n-ar fi dorit atît de mult să împace romantismul cu clasicismul, elenismul cu evul mediu creştin. Cele mai bune lucrări ale sale — mai cu seamă acuarele şi gravuri — datează din perioada cînd, înainte de-a fi împlinit treizeci de ani, lucra urmînd făgaşul iluştrilor săi prieteni; mai tîrziu, a încercat zadarnic să reconstituie acea atmosferă de lucru fericită şi rodnică în care, încă neîmpovărat de teoriile şi sistemele ce vor îngreuna mai tîrziu opera lui, se abando-

nează cu tot elanul tinereţii în căutarea Esenţei Divine care, gîndea el, sălăşluieşte în fiecare făptură şi în fiece obiect. Acest pictor care a murit aproape nonagenar, în 1833, a păstrat de-a lungul întregii sale vieţi aceeaşi prospeţime a sensibilităţii şi-a spiritului ca şi în adolescenţă.

În 1851, la moartea lui Turner, Calvert împlinise cincizeci şi doi de ani: avusese timpul să cunoască marile opere vizionare ale acestui pictor care, pornind de la imitarea lui Lorrain şi de la descrierea aproape fotografică a goticului englezesc în reproducerile sale de abaţii şi de castele părăginite, sfîrşise la acea fantastică dizolvare a formei în lumină care consumă orice substanţă în radiaţia pură a imaterialului. Cum anume s-a săvîrşit această impresionantă evoluţie putem observa în trecerea de la natura ideală, sau idealizată în spiritul lui Poussin, al lui Claude[1] şi al italienilor, pînă la natura reală, observată, studiată şi notată ca atare şi, în sfîrşit, pînă la o nouă idealizare sau supranaturalizare a naturii sensibile într-o puternică transmutare lirică ce aduce tabloul la starea incandescentă, ca printr-o operaţie de alchimie, cînd acesta devine muzică pură, poezie pură, fără a înceta să fie totuşi, în mod esenţial, o splendidă realizare *picturală*.

Rareori se vede un contrast atît de izbitor între viaţa şi opera unui artist ca în cazul acestui romantic englez care, văzut din afară, ducea o existenţă lipsită de accidente, şi chiar de incidente, şi care a reprezentat în modul cel mai impresionant şi mai emoţionant toate motivele romantice, noblеţea solemnă a morţii — şi e vorba de moartea unei corăbii glorioase, *ilustrul Temerar condus la ultimul său loc de ancorare* (1839, Tate Gallery, Londra) —, poezia melancolică a ruinelor, în seria de desene înfăţişînd faimoasele abaţii englezeşti executată pentru profesorul său de arhitectură Thomas Melton (Tintern, Malmesbury), şi marile teme repetate neobosit: lupta omului cu ele-

[1] Lorrain (N. trad.)

mentele și furia lor dezlănțuită împotriva operei omului, romantismul necuprinselor spații deschise și, în sfîrșit, căre sfîrșitul vieții, victoria luminii asupra materiei, dizolvarea formei în atmosferă, care-i în același timp nimicire a substanței și împlinire a spiritului devorînd și transfigurînd lumina.

Acestui mic burghez pașnic și tipicar i-au plăcut toată viața spectacolele în care natura își manifestă puterea splendidă și crudă. Marea nu-l interesa decît atunci cînd se dezlănțuia împotriva corăbiilor cu care se juca. Avea treizeci de ani cînd a compus *Naufragiul* (Tate Gallery), atît de veridică încît ne este îngăduit să dăm crezare anecdotei potrivit căreia însuși pictorul ar fi fost în primejdie să-și piardă viața într-o aventură asemănătoare. Faptul că Ruskin a putut să-i reproșeze, la început, « că n-a înțeles marea ca element lichid», se explică prin aceea că aspectul compact al valurilor, greutatea și densitatea lor de metal în fuziune scot și mai mult în evidență forța adversarului împotriva căruia trebuie să lupte echipajele bărcilor în primejdie de-a se scufunda. O experiență analogă, trăită în 1802, în Elveția îngăduie, la rîndul ei, imaginea tot atît de adevărată și de înfricoșătoare a *Avalanșei din Grisons* (1810, Tate Gallery).

Nu-i destul să spunem că Turner căuta momentele tragice cînd elementele își dezlănțuie frumusețea lor majestuoasă și cumplită. După ce a glorificat, în 1805, furiile mării, iar în 1810, pe cele ale muntelui, de îndată ce a aflat că Palatul Parlamentului a luat foc, a alergat în goana mare pe malurile Tamisei, nu ca un simplu curios, ci înarmat cu carnetele sale și cu cutia de acuarele pentru a înregistra fantasticul spectacol; a executat nu mai puțin de nouă schițe ce i-au servit apoi la compunerea diferitelor versiuni ale faimosului incendiu, dintre care două sînt de-o prodigioasă splendoare, cea de la Museum of Art din Philadelphia, unde, cedînd gustului pentru anecdotă, n-a uitat uriașa mulțime adunată pe pod și pe cheiurile fluviului, și aceea, mai dramatică, de

la Cleveland Museum of Art, văzută dintr-alt loc, unde nu face nici o concesie pitorescului și care este, ca să spunem așa, incendiul în stare pură, un triumf deplin al focului, umplînd cu vîlvătăile și fumul său cerul necuprins, și oglindind în același timp, în apă, rugul învăpăiat.

Distrugerea Sodomei, contemporană cu *Naufragiul* (1805, Tate Gallery), ce se înscrie în seria « catastrofelor» din care dăduse, în 1800, *A cincea Plagă a Egiptului*, iar după doi ani cea de-a *Zecea Plagă*, este de aceeași inspirație, splendidă și malefică. Uneori, de asemenea, Turner își folosea « impresiile» în tablouri foarte deosebite de spectacolul care, la origine, trezise emoția, ceea ce dovedește în ce măsură această emoție își făcea drum în sensibilitatea pictorului și ieșea din nou la iveală, la timpul potrivit, sub o formă neașteptată. Nu avem nici un temei să punem la îndoială anecdota potrivit căreia *Furtuna de zăpadă* ce însoțește trecerea lui Hanibal peste Alpi, pictată în 1812, fusese inspirată de-o furtună asemănătoare, contemplată nu într-un peisaj muntos, ci pe țărmul mării, la Farnley. Înregistrată pe acea *memorie a sensibilității* atît de vie și de activă la Turner, această « impresie» se va adapta cu atît mai bine subiectului tratat cu cît se pare că în momentul cînd contempla furtuna se și gîndea la felul cum o va folosi mai tîrziu, căci pe pagina de carnet pe care schițase scena scrisese numele generalului cartaginez. Oricît de accesibil « impresiilor», și deși putem să-l considerăm un precursor al impresionismului, Turner nu-i un « impresionist » propriu-zis, căci memoria lui trebuie să prelucreze îndelung datele experienței, depozitate ca rezervă în amintire și conservate acolo pentru o compoziție viitoare. Nenumăratele acuarele executate fie după natură, fie din imaginație, constituie astfel un repertoriu de emoții pe care le regăsea proaspete în memorie, reînsuflețindu-le cu ajutorul studiilor ce trebuiau, la timpul potrivit, să trezească și să stimuleze amintirea.

Scena dramatică e prea puternic și violent tra-

gică pentru a fi doar reprodusă după natură și experiență directă. Temperamentul său poetic și geniul său vizionar reluau într-un nou context evenimentul care, ieri sau odinioară, îi zguduise sensibilitatea. *Vaporul prins de o furtună de zăpadă*, din 1842 (Tate Gallery), este, poate, o dată în plus, rezultatul elaborat prin invenția creatoare a *Naufragiului*, din 1805, și a *Furtunii de zăpadă în Alpi*, din 1812, dar aici ambarcațiile în primejdie au dispărut, după cum a dispărut și armata cartagineză rătăcită pe potecile muntoase. Corabia ce se luptă cu stihiile, zăpada, vijelia și marea dezlănțuită, adaugă frumuseții cumplite a spectacolului nori grei de fum negru care se răsucesc în albeața zăpezii, în timp ce cerul se contopește cu marea și compune o scenă de-o dezolare comparabilă prin grozăvia și deznădejdea ei cu naufragiul *Speranței prinsă de sloiuri* a lui Caspar David Friedrich.

Cititor statornic al lui Shakespeare, al lui Milton, al lui Byron, Turner împrumuta uneori de la poeții săi favoriți tema anumitor tablouri; i se întîmpla, de asemenea, să « explice » unele compoziții prin propriile sale poeme, îndeobște stîngace, emfatice și obscure, pe care le tipărea în catalogul expoziției. Byron este cel care i-a inspirat, în 1837, una dintre cele mai frumoase picturi, *Hero și Leandru* de la Tate Gallery. Puține lucrări din întreaga sa operă sînt atît de complete ca aceasta; găsim adunate aici arhitecturi fantastice prevestindu-le pe cele în care se va complace Gustave Moreau, o « marină tragică » studiată vizibil după natură, o « nocturnă » de-o frumusețe sumbră și un grup de duhuri ale apei sau de suflete chinuite pescuindu-l pe amantul înecat în timp ce trecea Helespontul și vădind o anumită înrudire cu Nixele pictorilor scandinavi și geniile elementare mult îndrăgite de Moritz von Schwind.

Romantismul propriu lui Turner apare aici atît în diversitatea temelor pe care își compune variațiunile, cît și în intensitatea dramatică ce pecetluiește această compoziție. Referința la poe-

zie, la propriile sale *Fallacies of Hope*[1], sau la textele lui Thompson și ale lui Byron, cu ajutorul cărora speră să transmită privitorului starea de spirit ce-l inspira pe el însuși atunci cînd picta, n-are nimic comun cu notițele explicative cu care Delacroix, în mod clasic fidel unei vechi tradiții ce urcă pînă la Lebrun, își însoțea tablourile în cataloagele Saloanelor. Mai puțin sensibil decît englezul la impresia ce se degajă dintr-un tablou și mai curios să cunoască în cele mai mici amănunte anecdotice *ceea ce reprezintă* tabloul, francezul vrea o narațiune descriptivă, o povestire. Spre deosebire de romanticii francezi care vor ca totul să fie explicit și limpede în spiritul publicului, Turner nu povestește: el înțelege să trezească o emoție poetică de aceeași natură cu cea provocată de poem. Această asociație a textului cu imaginea, schițare incompletă a acelui Gesamtkunstwerk al romanticilor germani — Runge îi va adăuga arhitectura și muzica — n-are nimic cu pictura programatică ce va juca un rol atît de mare la acei postromantici care sînt prerafaeliții englezi.

E posibil de asemenea ca Turner să fi dorit să se sprijine pe referințele clasice, dorință evidentă în alegerea unor subiecte antice în perioada « pastoralelor epice », aceeași în care e stimulat de voința de a-l egala pe Lorrain. Această voință de-a urma făgașul unui maestru e emoționantă atunci cînd tu însuți ești un maestru. Atmosfera Romei și a Neapolei, care l-au captivat înainte de a fi căzut pradă farmecului Veneției, orientează romantismul lui spre tradiția italienească a pictorilor baroci și a « pastoralelor eroice », adică a peisajelor patetice însuflețite de cîteva personaje făcînd aluzie la o acțiune vagă care, de altminteri, nu-i adevăratul subiect al tabloului. Cînd Turner, înțelegînd romantismul lui Lorrain mai bine decît l-a înțeles vreodată cineva, pictează, în 1815, *Didona construind Cartagina* (National Gallery, Londra), în 1832 *Childe Harold*

[1] În engleză: Amăgirile speranței (N. trad.)

în Italia (National Gallery, Londra), el se străduiește, de partea lui, să construiască temeliile unui *clasicism al romantismului*. El caută armonia caldă a volumelor, orchestrația amplă și intensă a culorii și, contrar obiceiului său de-a urmări mai presus de orice reprezentarea mișcării, preconizează o estetică a staticului, acea nesfîrșită pace fericită pe care Italia o dăruiește cu generozitate artiștilor străini și a cărei fascinație va ști s-o exprime și Corot. La Roma și la Neapole, Turner trăiește în atmosfera firească acestei măreții antice la care colaborează deopotrivă vegetația și monumentele. Asemenea lui Goethe, el simte aici o desfătare senzorială și-o limpezire a ideilor și a sentimentelor.

Italia acționează asupra lui ca un ferment extraordinar de activ; ea îi revelează o întreagă parte a eului său, a cărei existență nici nu o bănuia acest mic burghez din Londra, morocănos și necioplit. S-a întîmplat, de asemenea, ca peisajele lui italienești să-i aducă o popularitate considerabilă în rîndurile amatorilor englezi pasionați de italienism, care în tinerețea lor făcuseră « marele tur » și erau fericiți să regăsească la un artist « modern » aceleași calități admirate la Poussin, la Lorrain și la olandezii cu care erau mîndri să-și îmbogățească galeriile personale. Tot așa cum la începutul carierei sale acuarelele arhitecturale ale adolescentului Turner răspundeau « dragostei de ruine » și acelei melancolii dulci care oferea oamenilor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea spectacolul străvechilor abații, reduse la scheletul structurii lor gotice și aproape înecate într-o vegetație parazită, la această mare « cotitură » a dezvoltării sale artistice și-a succesului ce coincide cu *perioada Lorrain* a creației sale, Turner regăsește favoarea colecționarilor. N-o va putea păstra, totuși, decît cu condiția de-a rămîne între limitele unui romantism cuminți, supus tradiției clasice prin subiectele sale cît și, într-o mare măsură, prin tratarea picturală.

Favoarea colecționarilor nu va ține mult: o va pierde cînd, făcînd un salt înainte, se va lepăda

de acest clasicism artificial și de comandă și se va avînta în explorarea luminii pure, care-i însăși esența și suprema împlinire a romantismului său. Renunțînd la tot ce e consistent, greoi, opac, Turner înțelege deșertăciunea anecdotelor, inutilitatea subiectului și chiar inoportunitatea formei obiective ce reține și paralizează șiruirea luminii care, din etapă în etapă, devine singurul său obiectiv. Roma l-a acaparat atît de mult, în timpul primei sale șederi în Italia, din 1819, încît la Veneția zăbovește puțin și se instalează pentru trei luni în Orașul Etern unde, îmboldit de-o violentă activitate creatoare, va executa în acest timp mai bine de o mie cinci sute de acuarele și desene.

Fie că a epuizat tot ce-i putea da Roma în această primă călătorie, fie că, în timpul călătoriilor următoare, schimbările esteticii sale picturale — picturalul biruind definitiv plasticul — îl fac să prefere *orașul de apă orașului de piatră*, el va îndrăgi mai mult Veneția și îi va consacra cea mai mare parte din timpul petrecut în Italia în 1835 și în 1840; probabil, deși această ședere este ipotetică, și în 1832. Totuși, Turner nu se dizolvă încă în lumină și în apă. Știm de la Ruskin și de la el însuși că a fost un observator atent al muntelui; cel care scrisese *Modern Painters* nu contenește să laude exactitatea geologică a picturilor sale cu peisaje de munte. Ruskin spunea că Turner tratează stîncile « cu aceeași simplitate de lumină și de umbră cu care tratează figura omenească « un mare portretist ». El afirma, de asemenea, că « în fața desenelor sale un geolog ar putea ține o conferință despre teoria eroziunii ». Cunoașterea științifică a structurii pămîntului, pe care artiștii germani o datorau relațiilor lor cu Filozofii Naturii, faptului că atîția poeți avuseseră o formație de geologi și că un Carl Gustav Carus era în același timp un mare pictor și un naturalist eminent, Turner o dobîndise în mod empiric, instinctiv, ghicind formarea stîncilor atunci cînd le desena, simțind drama misterioasă a istoriei globului nostru, a convulsiunilor Alpilor

săi, a înălțării și-a căderii lor. Schițele executate la Mer de Glace, la Chamonix, sînt de-o impresionantă vivacitate tragică: simți cum mișcă și clocotește în ele viața tainică a elementelor. Turner nu mai fusese la Veneția din 1819; în jurul anului 1830 se angajează într-un studiu științific al naturii luminii și culorilor pe care, pînă atunci, le tratase empiric, instinctiv și mai ales intuitiv. În 1840, își cumpără *Teoria culorilor* de Goethe în traducerea englezească a lui Eastlake, apărută în anul acela și pe care cu siguranță că n-o citise în originalul german ce apăruse cu treizeci de ani în urmă, și această carte îl va pasiona atît de mult încît va umple cu adnotări exemplarul său ce s-a păstrat. E posibil, de asemenea, ca anumite idei să fi plutit în aer, cum se spune, și nu-i inutil să amintim că, începînd din 1830, Chevreul, de partea sa, elaborase faimoasa lui teorie a culorilor și așa-numitul cerc cromatic, în care impresioniștii vor vedea evanghelia lor.

Așadar, începînd din 1830, romantismul lui Turner își schimbă total structura, semnificația și obiectul. El practicase ruinismul poetic în spiritul secolului al XVIII-lea, apoi romantismul muntelui, aparînd în această privință ca un fel de precursor; romantismul de tip Lorrain îl preocupase o bucată de vreme, dar cu începere din momentul cînd putem spune că *a descoperit lumina*, se impregnează de-o filozofie a ființei și-a devenirii pe care lumea de impermanență imuabilă a Veneției avea s-o întărească și s-o explice.

Acel gen de claustrofobie care îl îmboldește la nomadism, la îndelungi popasuri pe malul mării, la călătorii nesfîrșite și la acea predilecție din totdeauna pentru spațiile deschise, s-ar putea justifica prin copilăria înghesuită și meschină a micului Turner, petrecută într-o curte dosnică din Londra. Adeseori, lua o barcă și pleca în larg, pentru a-și picta marinele; cînd locuiește la castelul Petworth, la prietenul său Lordul Egremont, el înfățișează de preferință largile deschideri spre depărtări, perspectivele ce se pierd

în infinit, în care solul și copacii își abandonează densitatea și greutatea pentru a adopta transparența și imponderabilitatea norilor. Acesta e genul de tablouri pe care Constable, mai fidel adevărului obiectiv al lucrurilor, le numea « viziuni colorate », adăugînd: « totuși ne-ar place să trăim și să murim cu asemenea tablouri ». *Canalul Chichester* (1829, Tate Gallery), *Parcul Petworth* (1829, Tate Gallery) și, mai mult încă, « interioarele » de la Petworth anunță marea vîlvătaie a Veneției, din 1835 și 1840, pe care o va picta din memorie după patru sau cinci ani de la părăsirea ei definitivă, cu toată incandescența revărsării sale de foc înecat în aburii apei și în subtilitatea norilor.

« Ultimul » Turner, cel care a întors spatele gustului vremii sale, și-a descurajat amatorii și prietenii îndeplinind, într-o grea singurătate, misiunea înfricoșătoare de explorator al unei lumi în care nimeni nu era în stare să-l urmeze și să-l însoțească. S-a aruncat într-o aventură esențial romantică prin spiritul ei, și pe care contemporanii săi o socoteau nesăbuită: abolirea tiraniei materiei spre folosul exclusiv al spiritului, rafinarea pînă-ntr-atît a viziunii încît ea să perceapă vibrațiile cele mai subtile ale luminii, și compunerea pe paletă a elementelor acestei halucinații cromatice spre care va năzui constant arta sa în cursul ultimei perioade de viață.

Subiectul se șterge din ce în ce mai mult în fața *impresiei*, care, se cuvine s-o reamintim, se deosebește total de cea a impresioniștilor, căci reprezintă o viziune interioară a cărei confirmare pictorul o caută în natură, atunci cînd o găsește, mai mult o creație a imaginației decît o experiență sensibilă. Impresie vizionară, impresie onirică; aceste cuvinte, departe de a se contrazice, găsesc aici un acord cu totul aparte. Ca și în tablourile abstracte, subiectul ar putea să nu fie decît un număr de opus dacă pictorul n-ar lega de el, adeseori, trezirea unei emoții dramatice provocate fie de un eveniment exterior,

 Funeraliile lui Sir David Wilkie, al cărui cadavru

a fost scufundat în larg, fie de-o viziune fabuloasă: *Seara Potopului.*

Compoziții ca *Luceafărul de seară* (1840, National Gallery, Londra), *Vaporul prins de o furtună de zăpadă* (1842, Tate Gallery), *Grota lui Fingal la Staffa* (1831, colecție particulară), sînt, dimpotrivă, rezultatul unor studii asupra structurii norilor, a cețurilor, a vaporilor de apă, a pîclelor pe munte, a valurilor, executate, am putea spune, fără vreo intenție preconcepută, începînd cu perioada Lorrain, și folosite apoi în aceeași manieră cu care un compozitor folosește sunetele pentru a-și exprima ideile muzicale. Aceste zeci de mii de studii ale sale pe care le cunoaștem (și un număr și mai mare încă a dispărut, desigur, din neglijența artistului), constituie vocabularul vizual, vizibil, ale cărui elemente le folosea deopotrivă cu cele furnizate de memorie pentru a reconstitui marile sale compoziții lirice, simfoniile organizate în jurul unei corăbii cu sclavi, a unei nave incendiate în plină furtună.

Corabia cu sclavi este una dintre picturile cele mai turneriene și mai reprezentative pentru geniul său din perioada 1840. Ruskin o cumpărase și o dăruise fiului său care a vîndut-o apoi în Statele Unite; ea aparține astăzi Muzeului din Boston. Pictorul a avut ideea dramatică de-a înfățișa o corabie ce transporta sclavi negri prinsă de un taifun chiar în momentul cînd, încărcătura de « lemn de abanos » fiind decimată de o molimă, comandantul navei ordonă aruncarea de-a valma peste bord a bolnavilor și a cadavrelor. Turner se inspirase dintr-un poem de Thompson și, fapt descoperit recent, dintr-un eveniment real petrecut în 1783, dar tabloul nu are nimic « istoric ». Subiectul principal al compoziției nu e atît corabia în sine cît marea zbuciumată și biciuită de taifunul dezlănțuit, și peștii monstruoși ce urcă la suprafață pentru a înșfăca trupurile sclavilor. Nicicînd imaginația lui Turner n-a fost atît de « fantastică » în invenția formelor și în folosirea culorilor. Sălbăticia acestei lupte

dintre negri neputincioși și monștri care se înversunează împotriva lor e exaltată de o ascensiune crescîndă a galbenurilor și a roșurilor, împinsă pînă la cea mai înaltă intensitate a cromatismului lor. Versurile lui Thompson care descriu această scenă par reci, artificiale și aproape academice în comparație cu vîlvătaia romantică a unei străluciri fără precedent.

Această fantezie creatoare, chiar atunci cînd e dusă pînă la starea vizionară, nu-i niciodată absolut gratuită. Nu cunoaștem tablouri de Turner, oricît ar fi ele de eliberate de materie, care să nu fi avut la origine o experiență obiectivă ca punct de plecare. Imaginația prelucra apoi acest dat și-l transforma cum voia. Știm, chiar de la artist, că navigînd în Hebride în luna septembrie 1831, el a poposit în insula Staffa pentru a vizita faimoasa grotă a lui Fingal de care era legată amintirea lui Ossian și care a stimulat reveria multor romantici, însă Turner s-a preocupat prea puțin de înfățișarea faimoaselor coloane de bazalt ce au contribuit la marea celebritate a acestei insule. A fost mai impresionat de deschizătura îngustă și întunecoasă, înaltă cît nava unei catedrale, de valurile ce se rostogoleau și se sfărîmau de stînca neagră și de atmosfera de tragică dezolare pe care o adăuga acestui loc sinistru, în ziua aceea, o furtună gata să se dezlănțuie.

Se pare, într-adevăr, că marile « momente » din viața și din arta lui Turner sînt întotdeauna cele cînd a avut norocul să se afle zvîrlit în mijlocul elementelor dezlănțuite; trăind ca René în așteptarea « furtunilor dorite », exaltarea marilor furii ale naturii era necesară pentru a-i stimula pasiunea de a trăi. Oricît de atent ar fi studiat teoriile lui Goethe — și notele aruncate pe exemplarul său din *Farbenlehre* sînt de-o remarcabilă inteligență — tot imaginația poruncește și triumfă asupra lui, chiar cînd pretinde să demonstreze și să ilustreze sistemul goethean în cele două reprezentări ale Potopului, expunînd, respectiv,

jocul culorilor calde și al culorilor reci ca mijloc

de expresie al sentimentelor omenești. *Noaptea dinaintea Potopului* și *Dimineața de după Potop*, pictate amîndouă în 1843 și aflate la Tate Gallery, arată cît de repede se depărta el de teoria științifică și de dogmatismul pe care îl comportă ea de îndată ce, abandonînd acest punct de pornire, cedează delirului imaginației sale vizionare oricînd gata să se înflăcăreze la cel mai mic imbold. Avea, s-ar zice, nevoie de acea « lovitură de bici » inițială, dar, odată pusă în mișcare, experiența sensibilă depășea realitatea percepută păstrîndu-i în același timp o ciudată fidelitate.

Hazardul a vrut ca una dintre tovarășele sale de călătorie care se afla în același compartiment în ziua cînd, de la fereastra vagonului, el a observat spectacolul ce avea să dea naștere celui mai celebru tablou al său, și mai batjocorit de contemporani, *Ploaie, aburi, viteză* (1843, Tate Gallery) să depună mărturie că ceea ce văzuse ea însăși era întocmai cu ceea ce reprezentase pictorul. Dacă putem vorbi de-o compoziție a lui Turner care să dea impresia că a fost *regîndită* și chiar *re-simțită*, atunci într-adevăr e cazul acesteia, dar viziunea lui Turner a devenit din ce în ce mai mult, în ultimii săi ani, viziunea unui vizionar.

Batjocurile cu care a fost întîmpinată la fiecare expoziție de la Royal Academy apariția celor mai frumoase și mai îndrăznețe tablouri ale sale, însingurarea din ce în ce mai mare în care îl închidea, sporită de insuccese, mizantropia lui, sentimentul că nu poate fi înțeles de contemporani în expresia cea mai magnifică și mai personală a artei sale — chiar Ruskin spunea: « nu sîntem copți pentru operele sale, el este mult deasupra noastră... » — lărgea zi de zi groapa ce-l despărțea de aceeași societate care îi aplaudase romantismul ruinelor și poezia clasică a unei Italii moștenite de la Lorrain. Turner nu a creat o școală; oricum am judeca, nu putea să aibă elevi, dar la vreo douăzeci de ani de la moartea lui, Franța avea să reia idealul său de lumină pură și să-l ducă, odată cu impresionismul, la cea mai desă-

vîrșită concluzie. Oare lui Turner i-ar fi plăcut tablourile lui Monet și ale lui Sisley? Desigur că da, numai că le-ar fi reproșat probabil faptul că sînt încă prea aproape de materie și că refuză, pudic, acel impuls al visului și al fanteziei căruia el i se supusese fără condiții.

*

Géricault era prea interesat de spectacolele tragice ale vieții și de neliniștea lui provocată de problemele devenirii individului pentru a acorda peisajului altă funcție decît aceea de decor. Peisajul ca atare, valabil în sine, nu însemna pentru el mai mult decît pentru David, pentru Gros sau pentru Delacroix, care nu-l concepeau nici ei separat de acțiunile omenești. Vom remarca totuși, că uriașa « marină » înfățișînd *Pluta Meduzei* este, chiar independentă de eveniment, un peisaj tragic; rareori Courbet și chiar Turner au exprimat cu atîta forță tragedia unui ocean cuprins de furtună. Există și alte tablouri de Géricault, mai puțin celebre, în care prezența omului este aproape inexistentă și care traduc numai și numai violența panică a elementelor. *Epava* (Luvru) și *Scenă din timpul Potopului* (Luvru) constituie în ansamblul operei celui care a fost pictorul *Barberilor* [1] niște excepții curioase vădind însă totuși că Géricault era atras de o natură dramatică ce răspundea, probabil, unei dominante patetice a caracterului său; ea îl făcea să iubească peisajele ce aveau afinități profunde cu peisajul interior pe care îl purta în el. Tocmai datorită acestor afinități, dintre toți artiștii cunoscuți la Londra în 1821, el l-a admi-

[1] Titlul tabloului este *Course de Barberi* sau *Course de chevaux libres*. El reprezintă un divertisment foarte gustat la Roma: în timpul carnavalului, caii ce urmează să participe la cursă sînt masați, fără călăreți și harnașamente, în spatele unei corzi întinse. Aținți de strigătele mulțimii, îmboldiți de grăjdari, ei se năpustesc într-o goană dezlănțuită în momentul în care e ridicată coarda. În acest tablou Géricault voia să redea frumusețea mișcării, forma plastică a cailor și bărbaților încordați în efort (N. trad.)

rat mai mult pe James Ward, și mai ales peisajul extraordinar de la *Gordale Scar* (1811, Tate Gallery, Londra) pe care contemporanii săi îl socoteau pe bună dreptate capodopera acestui pictor alături de faimosul *Șarpe boa sugrumînd un negru*, pierdut într-un naufragiu în 1811. Acest Ward era un om ciudat, celebru ca pictor animalier, căruia i se încredințase misiunea oficială de-a reprezenta toate speciile de bovine existente în Anglia, misiune pe care a îndeplinit-o cu conștiinciozitate și precizie. În cursul vieții sale, el s-a apropiat mai mult de William Blake, în viziunile căruia credea, decît de amabilul și superficialul său cumnat Georges Morland.

Se povestește că imitîndu-l pe Blake, Ward făcea rugăciuni în atelier înainte de a se așeza la lucru și că nu începea un tablou fără să fi implorat îngăduința și ocrotirea puterilor supranaturale de care se simțea înconjurat. Animalele pe care le reprezenta cu mai multă plăcere, în afara celor comandate, erau animalele sălbatice încleștate într-o luptă necruțătoare. Îi plăceau și caii cărora le-a făcut cîteva *portrete* celebre, printre cele mai interesante numărîndu-se acela al lui *Marengo*, pe care călărea Napoleon la bătălia de la Waterloo (1824, Colecția Duke of Northumberland), remarcabil și prin frumusețea sumbră a peisajului în care Ward vrusese să reprezinte, intenționat, și, mai mult încă, să simbolizeze, căderea înfricoșătoare și grandioasă a Împăratului.

Există aici un paradox romantic destul de straniu și parcă o provocare aruncată imposibilului, dar Ward practica în mod obișnuit asemenea provocări. Gordale Scar e un peisaj vestit din Yorkshire care ispitise pînă atunci mulți pictori, dar nici unul, după părerea cunoscătorilor, nu izbutise să traducă frumusețea majestuoasă și funebră a acestei trecători ce se împlîntă printre falezele perpendiculare. Provocat de un prieten și protector al său, Sir George Beaumont, să facă ceva mai bun decît reușiseră înaintașii săi, Ward a adoptat soluția romantică prin excelență: în

timp ce ceilalți se străduiseră să reprezinte peisajul ca atare, Ward l-a transpus pe un ton mai dramatic. Sub penelul său, Gordale Scar a încetat să mai fie doar o bucată de natură de-o exactitate documentară, ci, dimpotrivă, echivalentul unui vis sau al unei halucinații, un loc de spaimă și de groază destul de asemănător *bolgiilor* infernale născocite de Gustave Doré pentru ilustrarea *Divinei Comedii*.

Efectele violente de umbre și lumini pe stîncile perpendiculare, contrastul dintre turmele pașnice și falia lugubră ce-ar putea fi o deschidere spre Averno [1], vuietul cascadelor îndepărtate al căror vacarm pare să se audă pe aceste faleze despuiate și abrupte, impresia de singurătate deznădăjduită pe care o dă o lume dușmănoasă și în care omul nu poate locui, așază *Gordale Scar* alături de peisajele imaginare ale lui Turner și de obsesiile lui John Martin. E totuși foarte caracteristic pentru bizareriile sale faptul că, în această re-construcție fantastică și în această amplificare fabuloasă a unei emoții autentice în fața motivului, Ward, izbutind să facă perceptibil invizibilul sub vizibil, mai rămîne credincios exactității documentare care îi adusese atîta succes în portretele de cai și de boi. Fiecare animal, fiecare copac, fiecare plantă este individualizată precis și deslușit și Ruskin, care acorda o importanță deosebită reproducerii desăvîrșite a diferitelor structuri de roci, l-ar fi putut felicita pentru știința de geolog scrupulos cu care a descris aceste faleze.

Coexistența în același om a unui realist sîrguincios și migălos și-a unui vizionar aproape tîrît de delirul său, mai ales atunci cînd pictează episoade din războaiele napoleoniene, conferă un farmec deosebit personalității lui James Ward, care ar fi fost socotit doar un « romantic minor » și-o simplă verigă în lanțul lung al animalierilor

[1] Lacul cu emanații sulfuroase de lîngă Neapole, despre care se credea că este intrarea în infern. Pe malurile sale se afla grota Sibylei din Cumes (N. trad.)

englezi dacă n-ar fi avut în cariera sa — a murit la optzeci și șase de ani — cîteva momente de geniu ca *Victoria lui Wellington*, pictată în 1816 pentru Spitalul nou din Chelsea, unde se află și astăzi, și mai ales *Gordale Scar*, unul din cele mai bune exemple de « peisaje re-inventate », așa cum plăceau ele romanticilor și cum întîlnim și astăzi la « naturaliștii » incapabili să obiectivizeze suficient pentru a nu introduce pînă și în bucățile în care se vor cît mai aproape de real, și cît mai *absenți*, starea sufletească ce îi determină să aleagă un anumit peisaj și, inconștient chiar, să-l transforme, uneori, în oglinda propriei lor emoții, căci pînă-ntr-atît se prelungește sensibilitatea romantică chiar și la unii pictori care o neagă.

*

În ce măsură și în ce fel doi artiști care se proclamau « realiști » și care ar fi refuzat eticheta: romantic, dacă cineva ar fi vrut să le-o aplice, se integrează totuși, fără să-și dea seama, în sensibilitatea romantică, ne-o dovedesc mai ales două tablouri de Courbet și de Millet: *Peisajul cu zăpadă* (Luvru) al celui dintîi și *Clar de lună peste o turmă de oi* (Luvru) al celui de al doilea. Marea ambiție a lui Courbet era, cum spunea el însuși, o pictură care să fie « reprezentare a vizibilului »; el nu se întreba cît invizibil se amestecă în mod inevitabil cu vizibilul și trebuie interogat și exprimat odată cu acesta. *Doamna din Frankfurt* și *Atelierul*, am spus-o, ating frontierele non-scrutabilului și ale non-reprezentabilului și se angajează pe acest drum poate chiar fără ca artistul să fie conștient de aceasta. Foarte deseori, tendințele revendicative ale socialistului și anarhistului au redus pictura lui Courbet la o morală ideologică și la ceea ce voia el să fie o estetică de luptător. Dimpotrivă, în peisajele din care prezența omenească este exclusă, natura își reia pe deplin stăpînirea. Însăși sîrguința cu care caută, în orice împrejurare, să nu idealizeze realul are drept urmare faptul

că ia în stăpînire peisajul și se străduiește să-l reproducă fără a intra el însuși în scenă, fără a pune în joc pasiunile și emoțiile sale, dar cu cît se străduiește mai mult să fie absent de pe pînză în timp ce pictează, cu atît este mai posedat de sentimentul panic al naturii. Astfel, divinități elementare pe care el însuși s-ar fi ferit să le conjure pun stăpînire pe o bucată înfățișînd niște faleze stîncoase ori codrii înalți din Franche-Comté.

Prezența panică, atît de evidentă în *Peisajul cu zăpadă* de la Luvru, nu constituie o concesie pe care apostolul realismului pictural ar fi făcut-o romantismului, ci rezultatul unei emoții autentic romantice, o scufundare confuză a artistului într-un univers de mister și de taină. Ea îi este de obicei străină și poate că nici n-o recunoaște în clipa cînd o transpune pe pînză. Courbet nu își propunea, ca Millet, « să înalțe trivialul la nivelul sublimului » așa cum voia pictorul *Culegătorului de spice*, probabil pentru că trivialul era pentru el echivalentul sublimului potrivit inversării dragi tinerilor Jeune-France din 1830: urîtul e frumos. Ca și Courbet, Millet nu practica deliberat realismul liric pe care ei îl introduseseră de fapt în Franța și chiar în Germania, căci tendințele naturaliste reprezentate de Leibl și de Trübner s-au desenat precis și viguros în urma expoziției lui Courbet, din 1867; dar în aceeași epocă, un elev al lui Ludwig Richter, Karl Haider, introducea în această ascensiune a realismului fermentul romantismului de nelecuit de care era atins. Realist liric era și Hans Thoma, acel fiu de morar căruia natura veridică îi murmura tainele ei cele mai frumoase și mai intime, și Ferdinand Georg Waldmüler, un vienez hrănit cu muzică pentru care orice aspect al peisajului este o simfonie.

Să ne întoarcem însă la Millet și la acea natură căptușită cu zăpadă, cu tăcere și cu noapte în care pătrunde acest artizan răbdător și liniștit, care se străduiește din răsputeri să *redea întocmai adevărul*, astfel încît nici să nu-și dea seama

aproape că adevărul descoperit și exprimat de el se revarsă în invizibil. Toate senzațiile, vizuale și olfactive mai ales, și chiar cele mai puțin precise, umezeala pîsloasă, vîntul alergînd tîrîș pe pajiști, converg în jurul respirației domoale și fierbinți ce se înalță dintr-o turmă de oi închise într-un țarc. Aceste Georgice nocturne a căror forță misterioasă îl învăluie pe privitor și-l captivează, sînt opera lui Vergiliu popular, care ar fi putut fi un țăran autentic, inconștient de faptul că poezia sa atinge direct sublimul. Astfel, *sublimarea trivialului* nu mai este necesară, căci el atinge direct tainele supreme ale naturii și ale nopții și ni le transmite cu simplitatea sacră a oracolelor.

Georges Michel era departe de-a se bucura, în Franța, de o celebritate comparabilă celeia lui Turner în Anglia, în ciuda neînțelegerii cu care fuseseră întîmpinate ultimele tablouri ale acestuia din urmă. A murit chiar în anul cînd în existența lui Turner se săvîrșea marea cotitură a luminii, și jumătate din viața lui apaținuse secolului al XVIII-lea în spiritul căruia trebuia să se înrădăcineze, la început, romantismul său; reputația cîștigată de pictorii de la Barbizon avea să se răsfrîngă, într-o zi, asupra acestui necunoscut, a acestui obscur despre care se spune, nu fără temei, că este « primul peisagist romantic ». Lăsînd deoparte orice chestiune de anterioritate sau de prioritate, trebuie să-i recunoaștem umilului, tăcutului Michel meritul de a fi văzut, în Franța, o natură ce nu fusese încă privită, și cu atît mai puțin exprimată. El nu caută pitorescul; aspiră doar la spațiul liber, la deschis, și pentru a-l găsi, colindă singur cîmpiile pustii unde cerul se sprijină de-a dreptul pe pămînt, fără ca între ele să se interpună vreun accident de teren. Lumina este singurul element însuflețit în această singurătate, o lumină imaterială, foarte albă, aproape feerică, ce nu se atașează de materie și se mulțumește să strălucească într-un fel de « vid » poetic. Cerul este imens, așa cum le plăcea și pictorilor din Haarlem, populat cu acei « mira-

culoși nori » baudelaireieni îndrăgiți și de Valenciennes, un novator, un precursor, care « trăia în nori » și care s-ar fi mulțumit, asemenea anumitor pictori chinezi, să exploreze tărîmul pururi mișcător al spațiului atunci cînd abandonează teoria picturii istorice precum și acel amestec de realism și de academism care paralizează adeseori inspirația. Valenciennes a înălțat foarte sus poezia peisajului, și într-o direcție cu totul deosebită de cea aleasă de Fragonard și de Hubert Robert de care, cronologic, e totuși atît de aproape de vreme ce s-a născut în 1750. Într-un *Apus de soare* de Valenciennes putem ghici de pe acum tot ce va urma în viitor, de la Huet și Michel pînă la Monet; calea a fost arătată, nu mai e nevoie decît să se deschidă mai larg drumul luminii.

Acest lucru îl va face George Michel, în maniera sa, cu modestie, cu tenacitate, uitînd de toate modelele fie venite din Italia, fie din Olanda, oprindu-se în fața marilor peisaje aride și dezolate în care recunoaște gravitatea și tristețea pe care le poartă în el însuși. Un realist, dacă-i adevărat că realul cuprinde în aceeași măsură sufletul lucrurilor și aspectul lor fenomenal, un spirit legat de substanța exactă și de acea artă tainică ce învăluie chiar și locurile despuiate de pitoresc și de farmec. E destul ca în fața lui să se întindă un spațiu fără obstacole și fără bariere, bătut din plin de lumină și de vînt. Prin aceasta, Michel este mai simplu și mai natural decît Paul Huet, despre ale cărui peisaje Théophile Gautier spunea că sînt shakespeariene, și care într-adevăr, în *Castelul Pierrefonds*, aflat la Muzeul din Compiègne, ne-a dat echivalentul lui *Hadleigh Castle* de Constable, atît e de impregnat de cea mai lirică poezie a ruinelor, dacă n-ar fi să amintim, bunăoară, decît donjonul cu corbi.

Contactul lui Paul Huet cu natura nu era scutit de « literatură »; se spune că mergea la Honfleur unde a pictat de altfel cîteva marine celebre, « așa cum se merge la dramele lui Shakespeare ». Sentimentul tragic cu care privea viața cerea

ca starea elementelor să aibă același patetism ca și propria lui stare sufletească pentru a putea să comunice cu ele. Ca și lui Turner, îi plăcea să se inspire din poeți, și Hugo a fost pentru el ceea ce fusese Thomson pentru englez, dar concepția lui despre natura tragică nu era cîtuși de puțin artificială sau afectată; simțea cu toate simțurile sale, din toată inima, acele furtuni marine mult îndrăgite de Turner, iar *Brizanții la Capul Grandville* (Luvru) constituie un excelent exemplu. Dar el păstrase și ceva din tehnica picturii dioramelor, în care lucrase o bucată de vreme și care l-a marcat mai profund decît putea să-și dea seama.

Diorama este un fenomen romantic tot atît de ciudat ca și cutiile optice și iluzionismul spațial din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. Inventată în 1822 de Daguerre, diorama ține deopotrivă, ca și inventatorul ei, de decorația de teatru și de fotografie; ea se bazează pe o construcție optică ce vrea să dea iluzia realității sugerînd un spațiu diferit de cel elaborat în mod real. Huet avea douăzeci de ani cînd a lucrat împreună cu Daguerre la această construcție singulară de peisaje iluzorii, și a studiat în același moment decorația de teatru sub îndrumarea lui Ciceri, celebru pentru decorurile sale de operă naturaliste, fastuoase și lirice totodată, și mare meșter în folosirea luminii.

Această atmosferă de teatru și de iluzionism de bilci l-ar fi putut strica pe Huet dacă n-ar fi iubit cu pasiune natura. « Natura eroică, mama sălbatecă a elementelor dezlănțuite, învăluind marile tristeți ale omului și amestecîndu-le în vijeliile sale, nu prea are alt interpret în afara lui Paul Huet » a scris Focillon, iar un critic romantic, Chesneau, spunea la rîndul său: « Nu întîlnesc pe nimeni astăzi în școala noastră de peisaj care să știe să vadă norii de furtună, apele revărsate, pădurile dezolate, țărmurile pustii, falezele semețe, natura eroică, într-un cuvînt, cu atîta intensitate, cu atîta cuprindere, cu atîta sinceritate a emoției ». Huet avea cu toate acestea

o putere de a visa ce egala puterea cu care exprima realitatea obiectivă a elementelor și el va asocia aceste însușiri în acea reverie tragică ce-i aparține doar lui și pe care o exprimă energic în operele aproape fantastice, de la sfîrșitul vieții, *Vîltoarea* (1861) de exemplu, unul dintre tablourile cele mai stranii și mai atrăgătoare, pînă-ntr-atît de încărcat este acolo misterul pămîntului cu o spaimă panică.

Mai puțin ostentativ romantice decît *Vîltoarea*, de o sensibilitate mai potolită, de un lirism mai intim și mai profund, sînt, alături de marinele shakespeariene, peisajele cu parcuri și păduri, scăldate într-o poezie luminoasă, înminunată și duioasă: *Liniștea dimineții*, de la Luvru (1852), sau *Lacul*, de la Muzeul din Puy (1840).

Ar însemna să prelungim o tăgadă nedreaptă a criticii și a istoriei dacă nu i-am acorda locul ce i se cuvine alături de Huet și de Michel înduioșătorului și fermecătorului Charles Auguste de la Berge, care a murit la vîrsta de treizeci și cinci de ani, nebun, se spune: un minor, desigur, dacă îl comparăm cu maeștri ca Rousseau ori Turner, dar *Apusul de soare* aflat la Luvru este vrednic de cele mai frumoase creații ale Școlii de la Barbizon. Pasiunea lui pentru natură nu urmărea atît marea sinteză a unui peisaj cît multitudinea amănuntelor, fiecare trăind o viață independentă, închizînd un suflet discret și mascat și slăvind în felul său, în corul uriaș al lucrurilor, strălucirea Creației. Foarte rare, lucrările lui de la Berge se disting printr-o analiză răbdătoare și pasionată, *religioasă* în sensul cel mai puternic al cuvîntului, a tot ce este viu. Momentul cel mai poetic al naturii este acela cînd ea se înfățișează sub aspectul ei cel mai firesc. « Pentru a crea, spunea el, trebuie să mergi de la mic la mare, de la grăunte la copac, de la noapte la zi... Pentru a hrăni un ton, pentru a întări o armonie, trebuie să faci să răsară din pămînt mii de vegetale și miriade de existențe. Cînd veți ajunge să vă pierdeți mințile de atîta dragoste de viață, veți vedea ce fericire este să privești pînă și sufletul infuzoriilor... »

Mort prea devreme pentru a da măsura talentului său, acest « mic » romantic francez are aceeași concepție despre univers ca și un taoist chinez sau un filozof indian. De la Berge nu picta diorame; el voia să dea iluzia naturii sugerînd totalitatea obiectului atît în masa lui mișcătoare cît și în materia texturii sale și, procedînd astfel, ajunge la un procedeu bizar de iluzionism prin care obiectul este în același timp depărtat și apropiat de privitor, surprins în ansamblul său și individualizat în cele mai infime particularități. Nu se cunosc decît vreo zece pînze care să fi scăpat de la naufragiul în care au pierit odată cu rațiunea pictorului și puținele tablouri pictate de el. De la Berge nu a putut să se realizeze pe deplin și nici să dobîndească renumele care astăzi ne-ar îngădui să știm ce însemna exact pentru contemporanii săi.

La jumătate de drum între luminismul exaltat al lui Michel și al lui Huet și substanțialismul pasionat al lui Charles Auguste de la Berge, Théodore Rousseau reprezintă, alături de Turner, îmbinarea viguroasă a sensibilității poetice cu dragostea de real, un fel de divinizare a naturii în esența ei panică și în diversitatea infinită a manifestărilor sale. Alături de el, îl găsim pe surprinzătorul Charles Leroux, care împinge exasperarea culorilor la expresionismul aproape agresiv din *Peisajul cu apus de soare* de la Luvru, ale cărui benzi orizontale de culori violente exagerează sinceritatea de ton și voința de semnificație dramatică a Maestrului de la Barbizon. Într-adevăr, Barbizonul a fost în egală măsură un centru romantic și realist. După ce servise ca refugiu nimfelor lui Primaticcio și ale pictorilor lui Francisc I-ul, pădurea de la Fontainebleau prezenta destule locuri sălbatice pentru a-i fermeca pe artiștii atrași de pitorescul patetic al stîncilor și al bătrînilor copaci; locuri vestite, ca faimosul *Jean de Paris*, ilustrat mai ales de-o pînză foarte pasionată și foarte savuroasă de Diaz și de-o schiță dramatică de Barye, stimulau această comunicare cu o natură în care invizibilul răzbate prin vizibil.

« Arta noastră, spunea Théodore Rousseau, nu poate atinge pateticul decît prin sinceritate. » Aceasta putea fi și profesiunea de credință a unui adept fervent al naturalismului, dar pictorul *Castanilor* (Luvru) este cu totul altceva decît un partizan al realismului brut. E mai puțin preocupat decît Daubigny și Dupré să-și *compună* tablourile dispunînd elementele după bunul său plac; obiectivul îi ajunge, motivul poate fi acceptat așa cum se prezintă, fără modificări; viața profundă a copacilor, a plantelor și-a apelor e în stare să-l facă să perceapă esența misterioasă a naturii, oricît de banal ar fi obiectul. Cel mai mic joc de lumină pe apa unui helești, pe iarba dintr-un luminiș sau printre lăstari apare în ochii lui Rousseau încărcat cu atita fast, încît pictorului nu-i rămîne decît să se străduiască să-l reprezinte cu toată umilința. Puțin îi păsa că nici critica nici amatorii nu prea puteau să-l urmeze într-o astfel de explorare a evidențelor și-a miracolului. « Mă aștept la orice, sînt pregătit pentru orice, nimic nu mă va surprinde », spunea el. Avea douăzeci și trei de ani cînd tabloul său intitulat *Coborîrea vacilor*, astăzi la Haga, stîrnise mult haz la Salonul din 1835. Acest tablou « încă fierbinte de marele suflu al muntelui », cum spunea Ary Scheffer, a fost supranumit « Coborîrea vacilor în infern », și batjocura a rămas legată ani de-a rîndul de numele lui Rousseau. *Aleea de castani* (Luvru), pictată cu trei ani mai tîrziu, nu era în măsură să spulbere divorțul dintre romantismul lui Rousseau și un public incapabil să înțeleagă măreția sumbră a boltei întunecate și apăsătoare, a perspectivei strivite, în care copacul, monstruos și totodată divin, apare supranaturalizat.

La Rousseau nu-i vorba de-o dematerializare a luminii asemănătoare celei pe care o constatăm la Turner; dimpotrivă, lumina duce la incandescență materia însăși. În apusurile sale de soare simțim cum arde focul lăuntric al pămîntului și cum pădurea se învăpăiază odată cu cerul. Rousseau nu sfîrșește niciodată în dîra și în explozia

de meteor ca Turner; în tablourile sale, elementele rămîn încărcate cu o grea apartenență telurică, dar el o simte în toată plenitudinea ei romantică. « Înțelegeam vocile copacilor, formele lor variate și chiar ciudatele lor tropice sub influența luminii îmi revelaseră dintr-o dată limbajul pădurilor. Era o întreagă lume de muți ale căror semne le ghiceam, ale căror pasiuni le descopeream. » Nici o metaforă, nici un fel de « literatură » în această confesiune atît de caracteristică pentru sufletul nobil, simplu și drept al unui artist a cărui exigență severă își refuza jocurile unui lirism facil.

Cînd pictează un cer de furtună (*Apropierea furtunii în pădurea de la Fontainebleau*, 1860, Luvru), sau ceața de dimineață pe o băltoacă din mijlocul unui luminiș, între fenomenul natural și el însuși nu mai există nici o distanță; identificarea celui care contemplă cu ceea ce contemplă este totală, și dacă e adevărat că niciodată nu putem exprima decît ceea ce sîntem, înseamnă că toate energiile lumii au străbătut pictorul pentru a ajunge la tablou și de a depune acolo acea imagine orbitoare a unui moment din istoria universului care este *Apusul de soare la Arbonne*, aflat la New York, sau cel de la Luvru, unde vedem pămîntul și cerul contopindu-se într-o singură văpaie purpurie și stacojie, de flacără și de sînge.

Masa opacă și moale a cîmpurilor arate, bălțile de culoarea plumbului și-a cernelii sau a gudronului, pădurile zidite ca niște muri de copaci, de nepătruns, neliniștitoare, și acea senzație, aproape insuportabilă uneori, că lumea se strînge pînă la a te sufoca, explică cele spuse de Baudelaire despre Rousseau, că este « un naturalist atras mereu de ideal ». El voia *să pătrundă cît mai mult cu putință în realitatea lucrurilor*, dar știa totodată că supra-realul se atinge numai supra-saturînd realul. Lumea așa cum este îi era de ajuns. « Așteptați asfințitul soarelui și nu va mai exista nici mare nici mic pe măsura obișnuită a simțurilor ». El este ca atare tot atît de romantic

ca și Turner, dar în altă manieră, fără voință de metamorfoze surprinzătoare, fără metafizică și într-un fel ce reamintește mai degrabă de Courbet decît de Caspar David Friedrich. Astfel, în această perioadă de trecere de la romantismul propriu-zis la realism și pînă în ajunul înfloririi acelei alte forme de romantism, impresionismul, a existat în Franța o întreagă școală de *poeți ai realității* care se mulțumesc cu o obiectivitate pură și care nu-și aduc neliniștile în relațiile lor cu lucrurile. Printre aceștia, Antoine Chintreuil, pictorul cîmpiilor întinse și pustii pînă la orizont, a cărui capodoperă se intitulează foarte simplu *Spațiu* (Luvru), ori Charles de la Berge cu al său *Apus de soare la Virieu-le-Grand* (1837, Luvru) cu acea admirabilă opoziție dintre masele întunecate și zgrunțuroase ale copacilor și cerul pur, neted, sidefiu ca un lac de culoarea caisei, cu ramurile sale negre individualizate și identificate precis care se proiectează în umbre chinezești pe limpezimea cristalină; *Cireșii* (Luvru) de Charles Leroux, de-o concepție estetică foarte diferită de ceea ce se făcea atunci în peisagistica franceză, într-un spirit foarte japonez și într-o materie fină, lipsită de relief, opusă gustului pentru « pastă » și împăstare ce făcea ravagii la Barbizon, constituie un domeniu puțin cunoscut dar extrem de interesant al transformării sentimentului romantic într-o epocă în care, în Germania, Böcklin și Hans von Marées se orientau, la rîndul lor, spre o concepție a peisajului magic, destul de deosebită de concepțiile înaintașilor lor, și tot atît de deosebită de aceea a lui Friedrich pe cît se deosebește Rousseau de Delacroix.

Această « fugă » în natură, caracteristică sensibilității din prima jumătate a secolului al XIX-lea și-a artei din acel timp, are o semnificație diferită de cea pe care arta o dobîndise odată cu întoarcerea la simplitate a oamenilor din secolul al XVIII-lea, sau chiar în raport cu faptul că încă în secolul al XVII-lea, un Everdingen părăsea

orașele comerciale din Țările de Jos pentru a

căuta în Norvegia cascadele și pădurile pe care le va picta cu atîta drag. Zorii erei industriale, pozitivismul și materialismul care stăpînesc spiritele, elogiul îmbogățirii și domnia banului, ostentația apăsătoare a unei civilizații orgolios materialistă au alungat, ca să spunem așa, numeroși artiști din orașele zgomotoase și trepidante spre liniștea naturii sălbatice; fără s-o caute, ca Gauguin și Pechstein, în insulele din Mările Sudului, artiștii de la Barbizon, mai tîrziu cei de la Pouldu și Pont-Aven, își vor hrăni arta cu acel contact intim cu o natură încă neatinsă, în care vor trăi, după înclinație și temperament, fericirea unei păci idilice sau presimțirea luptelor dintre elemente.

În felul acesta, repetînd gestul lui Théodore Rousseau care se pierde în pădurea de la Fontainebleau ca și cum ar fi vorba de *capătul lumii*, Giovanni Segantini va urca tot mai sus pe pășunile alpine din Engadine, pînă la înălțimile cristaline și sălbatice unde Nietzsche se pomenise « la șase mii de picioare deasupra nivelului mării » față în față cu Zarathustra și cu Supraomenescul; Marcus Larson, la rîndul său, va părăsi Stockholmul și se va refugia în cele mai inaccesibile văgăune din fiordurile norvegiene, iar Hans Thomas, care îl cunoscuse pe Courbet precum și Școala de la Barbizon, va picta neobosit luminișurile din Pădurea Neagră și marile fluvii șerpuind lenevoase de-a lungul cîmpiilor nesfîrșite. Segantini ilustrează probabil cel mai bine, în scurta sa viață și în opera sa brutal întreruptă de moarte, nevoia de-a împinge mai departe o explorare în lumea elementarului pur. Exilul la Milano fusese destul pentru a-l dezrădăcina pe țărănușul din Arco, de pe malul lacului di Garda, același Arco pe care Albrecht Dürer îl desenase în timpul primei sale călătorii în Italia. La vîrsta de șapte ani, fuge din casa în care fusese adoptat ca orfan și, atras irezistibil de munte, se stabilește, după o perioadă de ucenicie necesară artei sale, la niște ciobani din Brianza, pe care avea să-i părăsească pentru a

se duce la Valtelino, loc mai sălbatic și mai însingurat și, în cele din urmă, în Engadine, întîi la Savognan, apoi la Mallogia. Împlinise treizeci și șase de ani cînd se instalează pe acest podiș înalt unde avea să moară după șase ani, în 1894.

Moștenitor moral al lui Caspar David Friedrich care, și el, se depărta de Dresda pentru a contempla plajele baltice de la Greifswald, falezele albe ale insulei Rügen și munții Siebengebirge înecați în neguri, Segantini nu se mulțumește cu contemplarea pură și chiar cu o anumită comuniune patetică, asemenea lui Rousseau, Turner, Huet și Michel. Pătruns de un sentiment mistic al naturii, elaborînd în arta sa *o metafizică a muntelui*, Segantini are, pe aceleași piscuri pe care Nietzsche ascultase mesajul Supraomului și al Veșnicei Reîntoarceri, o revelație analogă acestuia. Învățămintele pe care ni le dă natura, cu condiția ca ea să fie autentică și nu bastardizată de lucrările omenești, explică semnificația profundă și ascunsă a oricărei forme de viață. În trecerea anotimpurilor peste pășunile alpine și peste ghețari, Segantini recunoaște înseși etapele existenței indivizilor. Orice lucru și oricare ființă, în univers, se supun aceluiași proces de creștere și de decădere, de la naștere la moarte. Cu cîtva timp înainte de a muri, îl își fixează planul unui mare « triptic al naturii », fiecare dintre cei trei voleți reprezentînd același peisaj — cel pe care îl avea sub ochi — toamna, primăvara și iarna. Aceste trei perioade (vara confundîndu-se cu primăvara) simbolizau principalele « momente » ale vieții omului. Toamna, sau Natura, erau zilele ce se scurtează și soarele coborînd, zi de zi tot mai devreme, în spatele crestelor, Vara reprezenta explozia și belșugul elanului vital, *viața în sine*, întruchipată de vegetația ce atinge, prin rădăcinile sale, sînul adînc și înțelepciunea Pămîntului. Cu rafalele sale de zăpadă și de vînt, cu furtunile ce strivesc cabanele scunde, îndesate de vijelie, Iarna osîndește la moarte orice fel de vegetație. Ființa

și Devenirea materializate în anotimpurile precedente nu mai lasă loc decît declinului, distrugerii. Drumul soarelui pe cer, de-a lungul întregului an, repetă ritmurile vieții individului, prizonier el însuși al acestui proces inexorabil din pricina căruia Segantini, sortit unei morți timpurii și știind aceasta, suferea cumplit. Cel mai emoționant dintre tablourile sale este *Izvoarele Vieții*, în care a reprezentat, pe unul din acele podișuri înalte împrejmuite de ghețari și atît de îndrăgite de el, o pereche de tineri îndrăgostiți alergînd, mînă în mînă, spre o fîntînă a cărei apă ca gheața freamătă sub bătaia de aripi a unui înger. Setea nemărginită de viață, de bucurie, de împlinirea desăvîrșită care îl însuflețește pe acest muntean cu barba neagră, cu privirea cruntă, cu inima de profet și de copil, este perfect exprimată aici. Segantini imaginase, pentru a reda o atmosferă delicată și în același timp solidă, cristalină, a înălțimilor muntoase, o materie zgrunțuroasă, ale cărei asperități opresc lumina și evocă tactil contactul cu piatra, cu coaja copacilor, cu rădăcinile, cu toate prezențele elementare pe care singuratecul de la Mallogia le simțea atît de aproape de inima lui, atît de prietenoase cu sensibilitatea și cu gîndirea lui. Regăsim în scrisorile sale beția care i-o provoacă lumina înălțimilor, o lumină incomparabilă, răspîndind aceeași armonie asupra naturii înconjurătoare, în sufletul artistului și în opera sa, exaltînd toate culorile și făcîndu-le să cînte cel mai frumos cîntec al lor. Însuși simbolismul culorilor din această simfonie cromatică pe care a construit-o Segantini răspunde mișcărilor privirii ce coboară de la albastrul cerului la albul crestelor înzăpezite, la verdele plantelor, la grîul stîncilor. Este o trăire organică în care singur trupul face această experiență directă a universului ce trece imediat în tablou și închide acolo însăși palpitația pămîntului.

Se pare că natura e uneori paradoxal de crudă cu artiștii care se refugiază la sînul ei pentru a-i cere frumusețea, adevărul și bucuria. Giovanni

Segantini moare de plămîni, la patruzeci și unu de ani, în aerul cel mai pur din lume; suedezul Marcus Larson, care, în odaia lui sărăcăcioasă din Londra, va continua să picteze din memorie peisajele exaltate ale fjellurilor și fiordurilor, într-un spirit de exigență absolută, de *totul sau nimic* comparabil aceluia al lui Brand, eroul lui Ibsen, va muri nebun la treizeci și cinci de ani, surghiunit din peisajele care constituiau rațiunea sa de-a trăi.

Fire nomadă, chinuită de-o neliniște și de o instabilitate pe care le recunoaștem în arta sa, Larson a vizitat Finlanda, Rusia, Franța, Anglia, în căutarea locului de negăsit unde sufletul său zbuciumat va cuceri în sfîrșit pacea. Nici chiar Norvegia, unde făcea lungi călătorii pe jos, singur, prin regiuni pustii în care tăcerea răsuna de vuietele cascadelor înalte, căzînd din stîncă în stîncă, nu i-a putut aduce vreo alinare. Peisajele pictate de el sînt niște autoportrete, elementele opunîndu-se violent între ele, sinuozitățile fiordurilor înfundîndu-se în faliile de piatră din ce în ce mai înalte, din ce în ce mai strîmte. Printre lucrările, foarte rare, ale lui Marcus Larson, una dintre cele mai revelatoare este *Fiord norvegian sub clar de lună*, pictat la Londra în 1861, un fel de rezumat al tuturor elementelor naturale cu care își hrănea atît spaima cît și bucuria (Stockholm, Muzeul Național). Natura reală este integral recreată aici de imaginația care rînduiește norii joși, falezele abrupte, micul port de pescari cu luminile lui umile, ca pe niște accesorii ale unui decor menit să concentreze toată intensitatea dramatică a scenei asupra luminii de lună izbind spuma argintată a cascadei.

Această neputință a lor de a poseda cu adevărat și pe de-a-ntregul o natură prea puternică, ce le scapă mereu, scurta comunicare pe care o au cu ea nefiind decît un *actus tragicus*, a aruncat nebunia asupra multor artiști suedezi contemporani cu Larson; Carl Frederik Hill, pictor de

peisaje vizionare, Ernst Josephson, evocator al

unor mitologii neliniștitoare, și acela care a fost poate cel mai *pictor* dintre toți, deși autor dramatic, August Strindberg. Romantismul se prelungește astfel în această Scandinavie în care se înrădăcinase odinioară cu Dahl, cu Abilgaard, cu Wohlbom și Ahlgrensson în evoluția unui sentiment patetic ce ia uneori culorile simbolismului și ale expresionismului, traducînd întotdeauna conflictul radical și neînduplecat dintre constituantele antagonice ale unui eu incapabil să-și realizeze unitatea și armonia. Putem considera drept un fenomen extrem de curios faptul că Strindberg s-a servit de pictură în anumite epoci din viața sa, destul de depărtate între ele și separate de lungi intervale în timpul cărora nici nu se atingea de penel, pentru a traduce acea suferință *de a fi pe lume și de a nu aparține acestei lumi*, de a nu se putea împrieteni decît cu partea cea mai brutală și mai inumană a naturii și de-a confrunta furtunile unei inimi înfometate de absolut cu un univers de uragane și hăuri, ce nu putea să-i dea nici odihnă, nici alinare, nici bucurie. Pictura îl ajuta să atingă printr-un salt al inconștientului și cu un gest de creație aproape automat, infralumea și ultra-lumea în care sufletul său chinuit se lăsa purtat de furtunile venite de dincolo.

V. CASPAR DAVID FRIEDRICH
INVENTATORUL PEISAJULUI TRAGIC

David d'Angers se miră și admiră. O căutare pasionată a realului și o cufundare în adîncurile viselor. Marinele simbolice de la Greifswald. Groaza și sacralul în pădurea originară. Meditații asupra morții. « Scoate la iveală cele văzute în bezne. » Peisajul mistic. « Dumnezeu în trestii. » Viața tainică a elementelor. Spiritul Pămîntului și Spiritul Spațiului infinit.

« Astă seară ne-am dus să-l vedem pe pictorul Friedrich. Chiar el ne-a deschis ușa. E înalt și zvelt. Ochii sînt adînc înfundați în orbite sub sprîncenele stufoase. Ne-a poftit în atelier: o măsuță, o sobă de tuci, un șevalet pe care nu se află nimic, și-atîta tot. Pereții zugrăviți într-o culoare verzuie sînt complet goi; ochiul caută zadarnic o pînză sau vreun desen pe ei. După multe rugăminți Friedrich s-a dus să caute cîteva lucrări de-ale sale, printre altele un tablou înfățișînd un copac. E complet desfrunzit; pe o creangă stă o cucuvaie, iar lumina tremurătoare a lunii ilumineză fondul. Pămîntul nu apare de loc. Totul e de un efect ce îndeamnă la reverie. Am examinat împreună mai multe desene. Niciodată nu apar figuri. Interesul lor rezultă din alegerea locului, din jocul luminii, din efect. Friedrich e înzestrat cu o tușă simplă, creionul lui are ceva din laconismul marilor oratori. »

În aceste rînduri, David d'Angers, care a știut să modeleze un portret superb al lui Goethe, ne oferă un portret al lui Caspar David Friedrich în care, chiar dacă nu pătrunde tot misterul personajului și al operei, îi schițează cel puțin conturele. Înțelegem mirarea sculptorului francez în momentul cînd a intrat într-un atelier absolut gol, cu ferestrele aproape întotdeauna închise pe jumătate și nelăsînd să treacă decît o lumină de crepuscul. Înfățișarea omului era și ea în măsură să-l surprindă. În acea toamnă a anului 1834 cînd David d'Angers a venit anume la Greifswald ca să-l întîlnească, Caspar David Friedrich avea șaizeci de ani. Fața dispărea între *favoriții* lungi de bătrîn lup de mare, iar printre trăsăturile aspru modelate, brăzdate adînc de suferințele sale lăuntrice, sclipeau niște ochi blînzi și totodată neliniștiți, crunți și binevoitori. Poate că în focul tulbure care lumina acești ochi, în alternanțele de melancolie și de înflăcărare care îi răvășeau asemenea unui peisaj marin, s-ar fi putut recunoaște prevestirea acelei spaime ce avea să-l aducă în curînd în pragul demenței.

Acest om neliniștit și neliniștitor, în atelierul său gol, era parcă anume făcut să-l descumpănească pe artistul parizian, oricum mirat de aspectul orășelului de marinari și de pescari de pe tărîmurile acelei mări nordice unde ziua se iriza printre nori și neguri, în timp ce uriașele corăbii cu pînze se legănau în port, iar valurile își frămîntau la nesfîrșit tînguirea misterioasă. Această atmosferă aproape ireală i se potrivea de minune pictorului care, tăcut, dar dornic să-l mulțumească pe cel ce făcuse portretul lui Goethe, scotea dintr-un dulap cîteva pînze și le întindea, timid și orgolios în același timp, vizitatorului. Nimeni pînă atunci nu mai văzuse ceva asemănător. Picturile lui Friedrich erau făcute din ceață, clar de lună, copaci morți, bărci plutind pe un ocean fără margini. Spațiul dobîndea aici o valoare nouă, care nu era numai plastică, picturală, ci mai mult decît atît, metafizică. Spațiul era o valoare în sine, și simțeai, examinînd tabloul-

rile, că pădurile, marinele, munții, ruinele gotice înfățișate acolo aparțin probabil naturii obiective, dar mai ales spațiului interior al artistului fiind, mai mult decît un simplu reflex, însăși forma lui sensibilă.

Nici un fel de figuri, notează sculptorul, sau cel puțin atît de mici încît abia să le percepi, și totuși ghicești că, oricît de minuscule ar fi, ele posedă o importanță considerabilă, o semnificație ce nu trebuie scăpată, căci altminteri, odată cu ea se va risipi însăși esența peisajului. Ceea ce îl mai frapează pe David d'Angers este și lipsa prim-planurilor iscusit compuse pentru a scoate în valoare perspectiva depărtărilor: aci pătrunzi în mod imediat, abrupt, direct în aceste depărtări. Ești pe marginea prăpastiei; între spațiul infinit și omul care încearcă să se aventureze în acest spațiu, nici un palier. Totul extrem de melancolic derutant, dă senzația de amețeală pe care o ai pe buza unui abis, — abisul purtat de fiecare, în sinea lui. « E de un efect ce îndeamnă la reverie» comentează francezul. Nu, de fapt ne aflăm chiar în inima visului, sau mai bine-zis, nu mai putem deosebi visul de realitate. Tot așa cum în *Märchen*, care sînt niște povești fantastice, « realul devine vis, visul devine realitate» cum spunea Novalis. Doar un cusur național îl face pe sculptor să-și închipuie că regăsește la acest pictor pomeranian talentul unui mare orator. În picturile lui Caspar David Friedrich domnește însă o intensă tăcere, dar o tăcere încărcată de mesaje, profetice, oraculare. Totuși, oricît de depărtat ar fi, din punct de vedere estetic, de această operă și, omenește vorbind, de această stranie prezență evazivă, sălbatică, aproape supranaturală a germanului care, fără un cuvînt, își așază pînzele de-a lungul zidului, le ia apoi, aduce altele, David d'Angers simte tot ce este extraordinar și aproape supranatural în acest moment, tot ce este profund religios în peisajele în care natura freamătă surprinsă de fiori sacri și, revelînd fără încetare inima ei cea mai tainică, dezvăluie ceva de dincolo de sim-

țurile și de rațiunea noastră, ceva nesfîrșit de tulburător la care nu putem ajunge decît cufundîndu-ne la rîndul nostru în abis: împărăția Mumelor despre care, pe vremuri, Goethe îi vorbise lui David d'Angers, în timp ce artistul îi modela basorelieful.

Și iată-l, la rîndul său, pe Caspar David Friedrich vorbind, iar cînd acest tăcut lasă să-i scape cîteva cuvinte, atunci e vorba de niște confidențe solemne. « Singurul izvor adevărat al artei este inima noastră, limbajul unui suflet pur și candid. Un tablou care nu țîșnește din inimă nu poate fi decît o vană jonglerie. Orice operă autentică este concepută într-un ceas sacru, născută într-un ceas binecuvîntat: un imbold lăuntric o creează, adeseori fără știrea artistului. » Și iată că mesajul adus de pictură dobîndea toată puterea, toată cuprinderea sa că aceste peisaje ciudate, ce exercitau asupra ta o fascinație de care anevoie te lepezi, te obligau să te interoghezi pe tine însuți, să cauți forma, culoarea, lumina propriului tău peisaj interior. Orice funcțiune a artei era repusă în discuție, și pictura romantică, întîrziată față de muzică și de poezie, atinsese în sfîrșit expresia ei plenară. Iată manifestîndu-se în fața noastră, pe planul pictural, ceva care ne tulbura tot atît de profund ca simfoniile lui Schumann, poemele lui Novalis și ale lui Hölderlin. Și iată, în sfîrșit, că luîndu-și rămas bun de la Caspar David Friedrich, David d'Angers rostește acele cuvinte, izvorîte din adîncuri, pe care Carus ni le-a transmis, cu pioșenie, căci îl definesc atît de bine pe maestrul său venerat: « Iată un om care a descoperit tragedia peisajului».

Oare tragedia peisajului trebuia descoperită în această ultimă decadă a secolului al XVIII-lea cînd începe să picteze Caspar David Friedrich? Aceleași cuvinte le-ar fi putut aplica David d'Angers și anumitor opere de Watteau, dar nimeni nu mai știa să vadă, și mai puțin încă, să înțeleagă melancolia intensă a pictorului de la Valenciennes, și arierplanurile tragice ale acelei bucurii

deznădăjduite de-a trăi, atît de desăvîrșit romantice. Problema tragismului în peisaj nu se punea nici la francezii din secolul al XVIII-lea, nici la englezi, și mai puțin încă la italieni: încă nu fusese descoperit Magnasco și deznădejdea apăsătoare a copacilor săi halucinați, încovoiați de vîntul nebuniei mistice, iar în pictura romantică germană nu exista nimic comparabil în acest sens. Dacă am vrea să regăsim originile estetice ale lui Friedrich, ar trebui să urcăm pînă la Rembrandt, pînă la Herkules Seghers, pînă la Altdorfer, pînă la Grünewald; ei aparțineau aceleiași familii de poeți și de vizionari ca și pictorul de la Greifswald în Pomerania. Acesta n-are nimic comun cu peisagiștii agreabili din secolul al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, ca Tischbein care, atunci cînd nu picta priveliști italienești, le visa. El nu are, ca Joseph Anton Koch, nici un fel de curiozitate pentru priveliștile alpestre, nici verva descriptivă care construiește un tablou întocmai ca un poem, și care modulează efectele lirice, și le variază asemenea strofelor dintr-o eglogă. Într-o vreme cînd marii artiști ai secolului al XVI-lea, și însuși Dürer, fuseseră uitați, Friedrich a știut să regăsească drumul spre sufletul și arta lor, spre concepția lor magică despre natura panică, despre singurătatea omenească în pădurile populate de divinități sălbatice pe care le ghicești pîndind ascunse în dosul brazilor înalți. Cel mai mult se apropie de Altdorfer, prin acel simț al Urwal-ului, al pădurii originare, unde toate forțele vieții țîșnesc, se împletesc și luptă, codrul milenar în care brazii neatinși de secure își înalță la nesfîrșit bolțile în tăcerea solemnă a acestui deșert prin care mișună o puzderie de prezențe nevăzute. La Friedrich, ca și la Altdorfer, slăbiciunea omului se măsoară cu puterea furioasă a naturii neîmblînzite; adunînd cu toate simțurile sale ascuțite profunziunea de imagini, de mirosuri, de sunete, omul își integrează vitalitatea multiformă a elementelor, se întoarce în elemente, cum spune Shakespeare și descifrează în

formele naturale « cifrul secret al lucrurilor»

care nu îi este încredințat decît celui care întîi s-a dăruit pe sine, total, fără rezerve.
Maeștrii germani din secolul al XVI-lea cunoșteau bine această natură magică, dar mai tîrziu drumul spre ea fusese pierdut. Cu excepția foarte marelui Elsheimer, artiștii n-au mai regăsit aceste căi. Sensul de originar și de esențial s-a topit într-un fel de cosmopolitism amabil, și arta germană a secolului al XVIII-lea a acceptat să devină reflexul lui. Noua sensibilitate ce se impune, înclinată spre idilă, a îndrăgit peisajele calme în care evoluau Hermann și Dorothea, Luiza lui Voss[1] și personajele lui Gessner[2] iar mai tîrziu, pictorii se integrează în școala italienească și preferă blîndele văi ombriene cu copaci subțiratici.
Cu patrusprezece ani înainte de vizita lui David d'Angers, pe vremea cînd mai locuia la Dresda, Friedrich se pomenise în atelierul său cu un necunoscut adus de Karl Foerster, care n-a destăinut numele străinului. Acesta a vrut să vadă cîteva tablouri, iar Friedrich, binevoitor, i-a arătat mai multe picturi. În convorbirea ce s-a înfiripat atunci, mai însuflețită ca de obicei, pictorul de la Greifswald a aflat că necunoscutul nu-i altul decît Peter Cornelius, maestrul nazareenilor, care poposise vreo cîteva zile în orașul saxon denumit de el «Ascalon, capitala filistinilor». După acest om pe care Niebuhr îl numea, cam pe nedrept, un Goethe al picturii, filistinii erau toți cei care nu voiau să recunoască faptul că tot adevărul și toată frumusețea fiind exprimate o dată și pentru totdeauna de italienii Renașterii, artiștilor nu le mai rămîne decît să-i imite pentru a le regăsi.
Pe atunci, Peter Cornelius era în culmea gloriei sale, iar cînd solitarul a aflat identitatea vizitatorului, s-a pierdut în asigurări de bucurie și de modestie, afirmînd că «niciodată n-ar fi îndrăznit să spere atîta cinste». Într-adevăr, Cornelius era șeful admirat al unei tinere școli în plină ascensiune, în timp ce Friedrich, după cîteva succese trecătoare, începea să coboare în indiferență și uitare. Aceasta se întîmpla în ziua de 18 aprilie 1820. Poate chiar mai mult decît David d'Angers, Peter Cornelius nu era prea sensibil la estetica peisajistului. Din punctul său de vedere, compoziția și figura aveau întîietate absolută; peisajul nu putea fi decît accesoriul tabloului, decorul acțiunilor omenești sau supraomenești. Important era, mai presus de orice, ca tabloul să fie religios. S-a discutat despre dificultatea de-a face perceptibil sacralul sub forme materiale, de-a comunica prezența divinului printr-o figură idealizată, cum făcuse divinul Rafael. O posibilitate era suprimarea peisajului și înlocuirea lui cu fonduri de aur, cum făceau pe vremuri primitivii, cum face și astăzi Klinkowström, iar atunci cînd totuși este păstrat, se impune să capete un fel de neutralitate armonioasă, de insignifianță agreabilă, căci o stare sufletească religioasă poate și trebuie să se manifeste numai și numai în figuri.
Friedrich se duse atunci să caute un alt tablou care înfățișa două lebede înotînd printre trestii. Îl așează sub ochii lui Cornelius, care nu era în stare să vadă acolo altceva decît o «bucată» de un pitoresc plăcut și, cu vocea lui surdă și domoală, de om care vorbește puțin, și cunoaște greutatea și valoarea cuvintelor sale, spuse: « Dumnezeu e pretutindeni, chiar și într-un fir de nisip. Aici, eu l-am înfățișat în trestii».
Ceea ce știm despre estetica și caracterul lui Cornelius ne îngăduie să credem că n-a înțeles ce vroia să spună Friedrich. Nu mai mult decît prietenii lui Blake cînd acesta le spunea: « Putem vedea întregul univers într-un fir de nisip și închide timpul infinit într-o singură oră». Nu aceasta e concepția despre divin, despre supranatural și infinit care îi inspira pe nazareeni. Comentînd scena, Nemitz adaugă: « Pentru Cornelius, peisajul nu era decît un fel de mușchi sau de

[1] J. H. Voss (1751—1826) poet idilic german (N. trad.)
[2] Salomon Gessner (1730—1788) peisagist elvețian, autorul unor *Idile* printre altele (N. trad.)

excrescență pe trunchiul uriaș al artei; pentru Friedrich, era revelația spiritului universal». Dar cum obținuse pictorul de la Greifswald această revelație a spiritului universal?

*

Geniul lui Caspar David, ca și acela al lui Brahms, s-a format sub un cer uriaș, străbătut de nori despletiți, printre landele de nisip și trestii, pe țărmul unei mări zbuciumate al cărei cenușiu se împodobește cu magnifice irizări ce răspund irizărilor cerului. De altfel, aceste două genii, modelate și unul și altul de-o natură copleșitoare și totodată exaltantă, în care jocurile pîclei compun magii subtile și schimbătoare, prezintă o stranie asemănare. Friedrich se trage dintr-o familie modestă din Greifswald. Tatăl său, fabricant de lumînări, locuia în vechiul presbiteriu cuibărit la umbra deasă a bisericii Sfîntul Nicolae. Cinci frați și-o soră zburdau în această casă. Unul dintre ei l-a scăpat pe Caspar David, pe vremea cînd avea treisprezece ani, de-o moarte de care el însuși a pierit, numai pentru a-și salva fratele. Patinau împreună cînd gheața s-a rupt sub ei. Christopher, care avea doar doisprezece ani, l-a tras din apă, dar a fost înghițit de bulboana verde de unde n-a mai fost scos decît un cadavru. Această moarte, de care Caspar David s-ar fi putut crede răspunzător, l-a lovit crîncen. Cu cîțiva ani în urmă, murise mama lui, lăsînd locul unei străine care, dacă e să judecăm după portretul executat în 1795, cînd pictorul avea douăzeci și cinci de ani, ni se pare ursuză și lipsită de orice farmece. În opera lui Friedrich, portretele sînt rare și păstrează un soi de naivitate, de stîngăcie aproape copilărească, păstrîndu-se în spiritul lui Chodowiecki, foarte gustat în secolul al XVIII-lea. Văzînd cu ochi buni vocația artistică a copiilor, bătrînul Friedrich l-a îndrumat pe fiul său Christian spre gravură și sculptură în lemn, iar pe Caspar David l-a pus să ia lecții de desen. În fiecare seară, tatăl citea Biblia; educația era foarte strict pietistă și impregnată de-o intensă

religiozitate. Copilul a învățat că Dumnezeu se află pretutindeni și că dorința de-a reprezenta infinitul sub o formă oarecare este o zădărnicie. Îl regăsea pe Dumnezeu în hula Balticei, în vălmășagul norilor, printre ierburile dunelor. Aceste peisaje misterioase și schimbătoare, pătrunse de-o stranie armonie, ce te smulgeau de tine însuți și, în același timp, te umpleau de-o melancolie sfîșietoare, au devenit și universul său lăuntric, i-au format pasiunile, i-au inspirat subiectul și expresia artei sale. Rudimentele meșteșugului de pictor le-a învățat de la un anume Quistorp, un om ciudat de felul său, născut la Rostock. Acest Quistorp era în același timp arhitect, pictor, gravor și topograf, profesînd pe deasupra strategia și arta artileriei; fusese elevul lui Anton Graff, în preajma căruia învățase tainele portretului. Metoda cea mai bună pe care o practica și-o recomanda elevilor săi era aceea a copierii modelelor antice. Astfel Caspar David Friedrich a învățat să reproducă ghipsuri mitologice și livide, în tovărășia unui alt băiat de vîrsta sa, Friedrich von Klinkowström, cu care avea să rămînă prieten toată viața, deși concepțiile lor estetice s-au separat foarte distinct. Quistorp își ducea elevii să lucreze și după natură, ceea ce trebuia să-i familiarizeze pe acești tineri cu observarea precisă. El punea exactitatea desenului mai presus de orice, binevoind să-l felicite pe Friedrich care, într-o zi, l-a înfățișat în timp ce își fuma pipa pe un dolmen din împrejurimile Wützkow-ului. Dar mai departe nu-l putea călăuzi; mai departe decît ajunsese el însuși.

Cum Pomerania e destul de aproape de Danemarca și cum cei mai buni maeștri ai vremii locuiau în capitala daneză, Friedrich, urmînd exemplul multor tineri germani, foarte dornici să se desăvîrșească în arta de-a picta, pleacă la Copenhaga, unde rămîne patru ani: din 1794 pînă în 1798. Acolo, lucrează sub îndrumarea lui Jens Juel, a lui Abilgaard. Stilul «antic» mai domnea pe atunci în patria lui Carstens. Perspectiva și compoziția se învățau metodic. Dar la Copenhaga

exista și o importantă colonie romantică grupată

în jurul lui Klopstock și al lui Henrik Steffens, astfel încît Friedrich nu se simte dezrădăcinat. Acolo a văzut o seamă de colecții de peisaje olandeze din secolul al XVII-lea, în care recunoaște ceea ce el însuși căuta, iar în 1798, cînd pleacă la Dresda, tot olandezii îl atrag, în celebra galerie, ale cărei piese de căpetenie, *Madona Sixtina* a lui Rafael și *Noaptea* lui Correggio par să nu-l fi emoționat prea mult.

Se întorcea adeseori la Greifswald, făcea popasuri lungi în insula Rügen, ale cărei faleze sclipitoare de cretă le-a imortalizat, ca să-și consacre cea mai mare parte a timpului unor îndelungi plimbări solitare. Uneori se oprea, desena un copac, niște dune cu trestii și marea, un tufiș; putea rămîne vreme îndelungată în contemplarea unui trunchi golaș, a unei tufe de buruieni; totul îi vorbea, totul avea un suflet, în acord cu propriul său suflet. Cînd desena și picta, o făcea mai ales pentru a pătrunde și a exprima acest acord. Fusese foarte impresionat și de peisajele elvețiene ale lui Jens Juel; pentru el, care nu vedea niciodată în munte decît vîrfurile modeste ale așa-numitei Elveții Saxone, uriașii de zăpadă și de gheață ce se înălțau în pîclă, mult peste blana stufoasă a pădurilor, răspîndeau o magie fascinantă.

Citea, de asemenea, romanele lui Jean-Paul admirate în cenaclurile literare de la Dresda, poemele lui Novalis, scrierile Filozofilor Naturii, ale lui Schelling, ale lui Steffens. Cu un volum de versuri într-un buzunar, un carnet de crochiuri în celălalt, băiatul acesta înalt și slab, cu o înfățișare neliniștită, se cățăra pe falezele albe, pentru a contempla, din vîrful lor, marea mișcătoare ce se înălța pînă-n cer și asculta clocotul sălbatic al valurilor izbindu-se de țărmurile insulei Rügen. Era locul său preferat de refugiu. « Cel mai bucuros zăbovea, într-o singurătate desăvîrșită, în preajma munților cretoși și-a pădurilor de stejar din această insulă», scrie filozoful von Schubert. În timpul verii dar mai ales în tîrziul furtunos al toamnei și la început de primăvară, cînd gheața se sparge, pe mare și pe țărmuri, locuia

de cele mai multe ori într-un mic han, de unde pescarii îl priveau cu milă, socotindu-l un om dornic să-și afle mormîntul în valuri atunci cînd îl vedeau ivindu-se printre stîncile crestelor, sau cățărîndu-se pe falezele abrupte. În toiul furtunii, cînd talazurile izbeau stîncile împroșcîndu-le cu spumă, rămînea acolo, șiroind în ploaie, scăldat de crestele valurilor, ca un om care nu-și va sătura niciodată ochii cu bucuria unui astfel de spectacol. Cînd furtuna își dezlănțuia pe mare tunetele și fulgerele, alerga să se cocoațe pe un recif, ca un om care a făcut un legămînt de prietenie cu stihiile, sau se ducea în pădure unde trăsnetul sfărîma stejarii, și murmura acolo cu jumătate-glas: « ce măreție, ce forță, ce minunăție!» Într-o zi, la Rügen, s-a întîlnit cu Philipp Otto Runge, cel mai mare și mai ilustru contemporan al său. Pe atunci, iubea prea mult singurătatea pentru a se împrieteni cu el; s-a apropiat de pictorul *Ceasurilor zilei* mai tîrziu, cînd s-au reîntîlnit la Dresda, în casa lui Ludwig Tieck, la care ținea amîndoi. Opiniile lor estetice nu erau întru totul asemănătore, Runge concepînd opera pictată ca un element din ceea ce denumea el opera de artă totală *(Gesamtkunstwerk)*, care trebuia să asocieze tabloului poezia și muzica. Îi vorbise de acest proiect lui Tieck, iar acesta aprobase cu entuziasm și hotărîse ca ciclul *Ceasurile zilei*, la care Runge se gîndea încă pe vremea întîlnirii sale cu Friedrich la Dresda, să fie însoțit de poeme scrise de autorul romanului *Franz Sternbalds Wanderungen*[1] și de compoziții muzicale, și unele și altele concepute în mod special pentru a se armoniza cu picturile.

Această aspirație la totalitate, proprie spiritului

[1] *Peregrinările lui Franz Sternbald.* Împreună cu prietenul său Wackenroder, Ludwig Tieck proiectase un roman în care să expună formarea unui pictor, așa cum Goethe descrisese în *Wilhelm Meister* ucenicia artistului în general și rolul său în societate. Eroul lor trebuia să fie elev al lui Albrecht Dürer, care după o călătorie în Italia se întoarce în Germania cu o bogată experiență de pictor. Wackenroder murind, Tieck a scris singur romanul proiectat (N. trad.)

romantic, se regăsește și în opera lui Friedrich, în sensul că peisajul pictat este în același timp și poezie și simfonie. Dar nu mai este vorba de poezie descriptivă, ca la Koch și la frații Olivier, ci de-o revărsare lirică, țîșnind dintr-un suflet neliniștit, dintr-o inimă copleșită de pasiune. Pe de altă parte, elementele plastice și picturile se ordonează precum sonoritățile diferitelor instrumente dintr-o orchestră. Nimic mai asemănător unei simfonii de Beethoven, de Schumann sau de Brahms ca aceste peisaje profunde și dramatice unde hula norilor și cea a mării par exprimate cu accente patetice de arcuș, în timp ce o notă de culoare vie se așază ca un strigăt într-un cor. Geniul poetic al lui Friedrich se manifestă și într-o seamă de *lieder*, nu de aceeași frumusețe excepțională ca tablourile, dar nici lipsite de valoare, și interesante pentru că în ele apare o anumită pace idilică pe care zadarnic am căuta-o în pictura lui, sau n-am descoperi-o decît rareori, mai ales în prima parte a vieții. Într-adevăr, în timpul acestei perioade natura îl cufundă într-o beatitudine încîntătoare. Cînd se statornicește la Loschwitz, în vara lui 1803, trăiește un adevărat extaz al inimii și al simțurilor, ce se înalță spre Dumnezeu într-un strigăt de recunoștință. « Nimeni n-ar putea fi atît de fericit cum sînt eu acum. Aici totul revelează fericirea și pacea căminului. Atunci i-am cerut lui Dumnezeu și i-o cer și acuma (și totuși facă-se voia lui și nu a mea), să-mi dăruiască fericirea de-a trăi toată viața la țară, în liniște, departe de orașe. » Și pentru a spori această fericire desăvîrșită cu frumusețea poeziei, el își traduce emoția extatică într-un *lied:* « Tăcere, ascultați, tăcere ! Și greierul a amuțit în iarba înaltă. Totul se odihnește, totul tace. Floarea își înclină blînd capul. Și eu însumi mă culc și adorm, și ocrotirea Domnului, binecuvîntarea Domnului se vor întinde asupră-mi. Ferice de acela a cărui inimă evlavioasă nu cunoaște zbuciumul cugetului și nevoile, și care, izbăvit de necazuri, adoarme într-o dulce liniște». Poemele lui Friedrich sînt stîngace, neîndemînatece și timide; el mînuia anevoie cuvintele, și emoțiile se exprimau cît se poate de firesc în forme picturale, dar lieder-ele sale trădează efortul de-a evoca stări ale conștiinței pentru care poate că pictura îi oferea mijloace insuficiente. În sfîrșit, pictura îl purta mai mult spre acele stări dramatice ale inconștientului, în care un neîmblînzit zbucium lăuntric se formula instinctiv în modulații tragice.

Își împărțea timpul între Dresda și Griefswald; apoi, șederile sale în Pomerania au devenit din ce în ce mai lungi și mai frecvente, ajungînd în cele din urmă să nu mai părăsească peisajul natal a cărui frumusețe misterioasă îl fermeca. Acolo regăsea din plin toate emoțiile care îi hrăneau în același timp și iubirea și spaima. Falezele albe de la Rügen, plajele necuprinse de la Greifswald, portul și orășelul ale căror catarge și frontoane înalte de paiantă dobîndeau, odată cu înserarea, un aer straniu și fascinant, vestigiile străvechii Germanii răzlețite prin păduri, dolmenii învești mîntați în mușchi, mormintele eroilor de odinioară înfundate în faliile stîncoase, codrii a căror legănare aducea mesajele profetice ale vîntului, ruinele gotice de la Eldena, viziune fabuloasă a ogivelor prăbușite printre convulsiile copacilor despuiați de iarnă, totul compunea un spectacol de care nu se plictisea niciciînd. Chiar dacă a dorit vreodată să plece în Italia, nu și-a realizat niciodată această dorință: Italia nu-i putea oferi nimic care să hrănească propriul său geniu, și nu simțea nici un fel de curiozitate pentru artiștii Renașterii în fața cărora se prosternau nazareenii.

Faptul că opera sa degajează acea impresie extraordinară de realism magic pe care îl descoperim acolo se explică prin aceea că invenția vizionarului este admirabil servită de un meșteșug fără cusur și de-o cunoaștere a obiectului dobîndită prin nenumărate studii după natură. Viața supranaturală a mării, a pămîntului, a negurei, a copacilor se desfășoară în tablourile sale cu o plenitudine tulburătoare, căci dragostea lui pentru lucruri l-a îndrumat pînă în inima energiei univer-

sale. El n-a ajuns la această comunicare cu natura decît printr-o intimitate de fiecare clipă, răbdătoare și în același timp pasionată, care îl făcea să se identifice cu elementele și cu lucrurile, să le cunoască, în sensul de comuniune, în esența lor ascunsă, căci pentru a obține cheia acestei cunoașteri mergea și în lăuntrul sinelui său. « Închide ochiul tău trupesc, scria el, pentru a-ți privi imaginea întîi cu ochiul tău spiritual. Apoi scoate la iveală cele văzute în beznă, pentru ca această imagine să acționeze asupra celui care o privește din afară spre înlăuntru.»

În cazul lui Friedrich, procesul creației artistice constă într-o captare a realului, atît de puternică, atît de exactă, încît se proiectează în ceea ce numește el ochiul spiritual; acolo, această imagine elaborată de simțuri și de imaginație se transformă într-un fel de emanație lirică, eminamente subiectivă ce va acționa asupra privitorului în măsura în care va fi transpusă într-o realitate poetică vizionară. Friedrich folosește repertoriul formelor naturale tot așa cum muzicianul folosește sunetele pentru a compune cu ele simfonia sa interioară. Astfel, natura devine, fără deformările pe care i le impun pictorii fantastici, de la Bosch la suprarealiști, însăși forma, vizibilă și totodată simbolică, a Supranaturalului. Natură și Supranatural fac una.

Ideile estetice ale lui Friedrich și operele care le exprimau nu prea erau înțelese de contemporanii săi. Cercurile cultivate rămîneau încă sub dominația clasicismului plastic preconizat de Goethe și apărat de revista *Propyläen*, al cărei titlu îi indică suficient tendințele. Ca reacție împotriva barocului și-a rococoului, clasicismul german cerea întoarcerea la antichitate atît prin alegerea subiectelor cît și prin tratarea lor. Evul Mediu era disprețuit și chiar uitat, clasicii combăteau estetica secolului al XVIII-lea, a cărei frivolitate, superficialitate și chiar imoralitate o condamnau. Premiul decernat anual de *Prietenii Artei* de la Weimar, după un concurs pe un argument furnizat în genere de Goethe, trebuia

să recompenseze operele care se apropiau cel mai mult de idealul clasic.

Deși acest ideal îi era cu totul străin, Friedrich se încumetă să concureze în 1806, dar incapabil să se supună exigențelor temei mitologice propuse în anul acela, se mulțumește să trimită două peisaje în sepia. Juriul, constituit din *Weimarer Kunstfreunde*[1], nu i-a luat în nume de rău faptul că nu a ținut seamă de programul impus și, împotriva oricărei așteptări, i-a decernat un premiu doi. Probabil că aceste lucrări treziseră un interes deosebit la propunerea lui Goethe, care, în același an, avea să scrie de altminteri cîteva pagini elogioase despre ele în *Jänische Algemeine Literaturzeitung*... Cu toate acestea, interesul lui Goethe nu era exclusiv artistic; în cele două sepia expuse, îl reținuse mai ales tratarea norilor, în care Friedrich deținea de pe atunci o rară măiestrie, și ei vor rămîne întotdeauna pentru el unul dintre cele mai importante elemente de peisaj. De altfel, Goethe i-a și scris invitîndu-l să colaboreze cu el la niște studii despre formarea și natura norilor și să-i comunice rezultatul observațiilor sale meteorologice.

A-l închipui însă pe acest pictor înclinat să observe științific fenomenele fizice însemna a nu-l cunoaște cum trebuie; el se mulțumea să le simtă în fibra cea mai intimă a ființei sale, să le primească sub forma emoțiilor și să le exprime cu acel lirism pictural vădit încă în cele două lucrări în sepia. Ca atare, Friedrich eludează invitația poetului care îl chema stăruitor la Weimar pentru a elabora împreună un plan de muncă. S-au întîlnit abia după patru ani, la Dresda, apoi în anul următor la Weimar, dar despre colaborarea dintre artist și poet nu s-a mai pomenit nimic. În ciuda simpatiei inteligente pe care autorul lui *Wilhelm Meister* o arătase unui artist foarte deosebit, în fond, de cel preconizat de el însuși, între cei doi nu se prea putea statornici o prietenie. Solitar, mizantrop și melancolic, Friedrich se simțea intimidat

[1] Prietenii weimarezi ai artei (N. trad.)

de poet; se temea totodată de felul în care punea Goethe stăpînire pe toți cei ce se apropiau de el și de autoritatea firească pe care o exercita, sau pretindea s-o exercite asupra lor. În sfîrșit, caracterul lui Friedrich, înclinat spre neliniște și acel zbucium romantic de care Goethe se credea pe deplin vindecat și de care voia să se țină cît mai departe pe viitor, nu-l prea îndemna să intre în *sistemul planetar* atras de acest soare puternic și silit să se rotească în jurul său. Hărăzit nebuniei, asemenea lui Schumann și lui Hölderlin pictorul de la Greifswald aparținea demonilor săi, stăpîni pe geniul său, stăpîni, așijderi, pe soarta sa. Nu putea înțelege echilibrul de care Goethe făcea atîta caz; nu-l putea afla, dacă exista într-adevăr, decît abandonîndu-se în mod absolut naturii și imaginației, nicidecum într-o construcție intelectuală elaborată de voință.

Dimpotrivă, întîlnirea cu Heinrich von Kleist avea să încline spiritul artistului spre o înțelegere mai deplină a străvechii Germanii pe care Kleist o cîntase în *Hermannsschlacht*[1] și care dobîndea un interes înnoit, o anumită popularitate chiar, datorită lucrărilor unor eruditi ce exhumau din umbra bibliotecilor epopeile medievale, precum și-a unei recrudescențe a sentimentului național ce se născuse în germani ca urmare a războaielor napoleoniene. Acest sentiment național ce se putea constitui greu într-o țară fărîmițată într-o puzderie de state independente, s-a format grație mișcării de rezistență în care s-au înrolat numeroși poeți, ca Arndt și Körner, de exemplu, și care a cîștigat de partea ei chiar și o seamă de artiști. Se povestește că Friedrich s-a îmbolnăvit de durere după înfrîngerea prusacilor de către francezi, la Jena, iar tabloul intitulat *Dragonul în zăpadă*, pictat în 1814, (colecție particulară, Sta-

[1] *Bătălia lui Arminius*, piesă politică prin care Kleist urmărea să arate germanilor folosind exemplul istoric al lui Arminius (Hermann) și-al luptei sale împotriva romanilor comportarea pe care trebuie s-o adopte față de Napoleon (N. trad.)

tele Unite), și care a stîrnit un viu interes, e socotit o alegorie politică.

Vedem acolo un soldat francez rătăcind singur, istovit și descurajat, într-o pădure de brazi uriași, în timp ce un corb cocoțat pe-o buturugă îl privește cum se afundă în beznă. Această pădure, soră a pădurilor lui Altdorfer, corespunde întru totul spiritului lui Friedrich; ea ilustrează contrastul dintre nimicnicia și singurătatea omului — că este vorba de un soldat francez sau nu, n-are importanță — și majestatea și puterea infinite ale naturii. Corbul, pasărea funebră, așteaptă ca omul să se prăbușească de oboseală pentru a-i devora ochii; zăpada îi va șterge urmele; dar copacii vor crește mai departe și-și vor împleti uriașele coroane.

Plin de admirație și în același timp de ură față de Napoleon, care întruchipa în ochii săi eroul tragic prin excelență, Kleist sosise la Dresda în toamna lui 1807, după cîteva luni de captivitate la Fort de Joux, în Jura, unde fusese închis ca spion. Se împrietenise numaidecît cu Adam Müller, care se interesa de lucrările lui Friedrich, și cu un ofițer, Ruhle von Lilienstern, care, în ceasurile sale de răgaz, lua lecții de pictură de la acesta. Kleist îl convinge pe Adam Müller să întemeieze o revistă de literatură și artă intitulată *Phoebus*, cu scopul de-a lupta pentru noua estetică. El se interesa mai ales de peisaj, adînc încredințat de ideea că tot ce ține de viața pămîntului e sacru. Uităm astăzi că autorul *Principelui de Hamburg* a fost și un critic de artă, foarte «avansat» și foarte ascultat, a cărui influență asupra orientării picturii romantice a fost aproape tot atît de considerabilă ca și aceea a lui Tieck. El urma sîrguincios conferințele filozofului Gotthilf Heinrich von Schubert, medic, teolog, adept al mesemrismului, a cărui lucrare de bază e consacrată studiului «aspectelor nocturne ale științelor naturale». Schubert se interesa, ca și Kleist, de pictura de peisaj; el căuta în ea chipul tainic al pămîntului, revelația vieții sale profunde ascunsă în bezne de nepătruns pentru savant și

ale cărei legi tainice numai artistul le descoperă prin intuiția lui divină, prin clarvederea lui supranaturală. Pentru el, ca și pentru Leonardo da Vinci, pămîntul semăna cu un organism viu, construit întocmai ca și organismul omenesc. A intra în comunicare cu el însemna a găsi analogiile de structură și a asocia sufletul individului cu sufletul lumii. Schubert îl admira pe Friedrich pentru că tablourile sale lăsau să se întrezărească această viață misterioasă a pămîntului și pulsațiile ei fierbinți.

Friedrich și Kleist locuiau în cartierul Pirna. Se întîlneau adeseori, și Schubert, care se împrietenise cu ei, ne-a lăsat o descriere pitorească a atelierului pictorului unde petreceau împreună seri îndelungate, discutînd despre pictura de peisaj, care îi pasiona pe tustrei. « În afară de un scaun de lemn și de-o masă încărcată cu uneltele pictorului, scrie el, nu vedeai acolo nici o altă mobilă. Cînd venea acolo un vizitator și vroia să se așeze, Friedrich se ducea în odaia lui și aducea un scaun vechi de lemn, iar dacă veneau doi, se punea o bancă aflată pe palier, în capul scării. Căci în odaia lui, afară de scaunul vechi de care am pomenit, nu găseai decît o masă veche și un pat pe care era aruncată o pătură de lînă.» Schubert ne comunică și un portret al artistului însuși, care e un portret psihologic și de asemenea fiziognomic, foarte apropiat de caracterul modelului: « Nu era de loc frumos, în înțelesul obișnuit al cuvîntului, ci palid și slab, dar fiece mușchi al său, chiar cînd rămînea nemișcat, reprezenta o trăsătură puternică de caracter, care, imprimată într-însul prin continuitatea stării sale sufletești, îi comunicase o expresie vehementă. În cutele frunții se citea o gravitate melancolică îmblînzită oarecum de privirea plină de încredere copilărească a ochilor săi albaștri; o ironie ușoară plutea pe buzele lui».

Friedrich, precum vedem, nu ducea lipsă de prieteni, de partizani, și nici de admiratori în timpul ședințelor sale la Dresda cînd, părăsind singurătatea mult îndrăgită de la Greifswald, par-

ticipa la viața artiștilor saxoni. Lucrările sale în sepia, de-o monocromie atît de viguros *colorată*, erau foarte căutate. Runge cumpărase două, Goethe le arăta bucuros pe ale sale celor care îl vizitau, iar contesa von Thun, căreia la rîndul ei, îi plăceau mult aceste lucrări în sepia, și mai cu seamă aceea înfățișînd un crucifix pe munte, îi comandase un tablou pentru altarul bisericii din Tetschen.

Această comandă, făcută în 1808, reprezintă o dată capitală în arta romantică, și semnificația ei este uriașă, căci dezvăluie pătrunderea unui sentiment nou, nu numai printre artiști, ci chiar și printre amatori. Pe vremea aceea, Germania nu ducea lipsă de pictori capabili să execute o lucrare religioasă în sensul obișnuit al cuvîntului, adică o compoziție împrumutată fie din episoadele Vechiului sau Noului Testament, fie din Viețile Sfinților. Friedrich nu pictase niciodată asemenea compoziții. Cu excepția cîtorva portrete, era în mod esențial și exclusiv un pictor de peisaje. Contrar obiceiului și regulamentului, tot peisaje prezentase și juriului de la Weimar. Așadar, pentru biserica din Tetschen, donatoarea dorea un peisaj; un peisaj religios firește.

Friedrich nici nu-și punea această problemă. Orice artă este religioasă, orice aspect al naturii e sacru; sfințenia se exprimă tot atît de bine într-un nor, într-un copac, într-o cîmpie, în chipul unui profet, al unui arhanghel, al unui martir, al unui Părinte al Bisericii, chiar și în acela al lui Hristos. Această convingere era întărită în cazul său de o educație protestantă, ostilă reprezentării plastice a personajelor și-a episoadelor sacre și, mai mult încă, de cucernicia sa în fața naturii. Contesa von Thun, de partea ei, înțelegea foarte bine că un peisaj poate fi un tablou *pios* și poate împodobi o biserică, întocmai ca un poliptic de Dürer, de Cranach, sau de Grünewald.

Cultul lui Friedrich pentru natură era departe de un păgînism care ar fi ignorat creștinismul

 sau i s-ar fi opus. Friedrich era profund creștin,

astfel că tabloul de la Tetschen îmbină, în strălucirea unei majestăți excepționale, simbolul creștinesc prin excelență, cu alte cuvinte, crucea, cu splendoarea dumnezeiască a naturii, piscul unui munte, încununat de brazi. Aceasta era tema lucrării în sepia, datînd din 1806 (Berlin, Nationalgalerie), unde lumina asfințitului de soare țîșnea de sub niște nori. Reluînd compoziția pentru altarul din Tetschen, Friedrich înlocuiește masa grea de nori ce apasă peisajul printr-o iradiație de raze solare, deschise într-un uriaș evantai luminos pe care se detașează înalta cruce înfiptă în stîncă (Dresda, Gemäldegalerie).

Această temă ce întrunește muntele, pădurea și crucea, adică divinitățile telurice și pe Mîntuitorul creștin, este atît de reprezentativă pentru gîndirea și sentimentele artistului încît, după sepia din 1806 și altarul de la Tetschen, o va mai trata o dată într-un fel destul de deosebit în *Crucea din Riesengebirge* (Staatliche Verwaltung der Schlösser und Gärten, Berlin). Aici, Friedrich înfățișează un peisaj de o nesfîrșită întindere, care se pierde în zările muntoase. Efectul ascensional al altarului de la Tetschen lipsește, dar e înlocuit printr-un efect impresionant, acela al Crucii care străjuiește coborîșul prelungit la infinit al lanțurilor de munți, simbolizînd totalitatea lumii creștine.

O dată în plus, folosind tema asociației crucii, a muntelui și-a pădurii, Friedrich pictează, în 1811, una dintre cele mai ciudate compoziții ale sale; în spatele brazilor și-a crucii, împlîntată de astă dată în malul stîncos al unui izvor, o catedrală gotică foarte înaltă și de un aspect aproape fantomatic își înalță coronamentele ce se pierd în nori. Este una dintre cele mai stranii și mai emoționante opere din cîte se pot vedea și reprezintă, de asemenea, o dată importantă în istoria picturii romantice. Introducerea unei arhitecturi gotice într-un peisaj pur fantastic, și încă și mai fantastic prin irealitatea acestui edificiu care plutește foarte sus în spațiu, ca o arhitec-

tură de vis, atestă nașterea unei noi sensibilități în oamenii acestui prim deceniu al secolului al al XIX-lea, capacitatea de a fi emoționați de formele Evului Mediu și înclinarea de a recunoaște între ele și forțele originare, ale torentului, ale stîncii, ale pădurii, o analogie ce îngăduie asocierea lor.

Mai tîrziu, vom vedea cum catedrala gotică inspirată probabil de Domul din Meissen, care a emoționat atît de profund pe artiștii romantici din Dresda, revine în faimoasa compoziție *Bolta de verdeață*, a cărei urmă s-a pierdut din 1944 — se afla pe atunci la Spandau, — și care fusese dăruită de Friedrich prietenilor săi Finelius. Aceasta e una din imaginile cele mai « romantice » din cîte putem vedea, dar în ea nu trebuie să căutăm latura dramatică existentă de obicei în peisaje. Dimpotrivă, e vorba de una din acele picturi pline de tăcere, de reculegere, de pace profundă, interioară, unde, ca și în tablourile lui Vermeer, timpul curge încet, cu consistența nisipului dintr-o clepsidră, și se așterne lin peste ființe și lucruri. Printr-o spărtură deschisă în aleea de carpeni, un bărbat și o femeie privesc în depărtare biserica ce se ivește ca o evocare aproape ireală în pacea serii, cu turnurile ei înalte, cu clopotnițele ei.

Friedrich fusese impresionat de frumusețea arhitecturală a catedralei gotice, dar în urcușul zidurilor, al contraforților și al turnurilor, el descoperea mai ales amploarea și solemnitatea muzicală. Dacă esteticienii germani au putut spune că arhitectura gotică este o *muzică împietrită*, pentru Friedrich, dimpotrivă, ea este izvorul unei muzici sonore, pururi însuflețită. În repetate rînduri, el a subliniat în ce măsură îl emoționa această arhitectură întocmai ca o simfonie, sugerîndu-i figuri de muzicieni: o fată tînără cîntînd la harpă, în desenul aflat la Städliche Kunstsammlung din Chemnitz, în care biserica pare materializarea muzicii însăși, muzica devenind formă și substanțe vizibile. Într-alt desen, intitulat *Visul unui cîntăreț* (Hamburg, Kunstha-

lle), vedem un tînăr adormit printre niște tufișuri, cu lăuta alături, evident, un muzicant vagabond. Din tufișuri se înalță chipuri de vis, îngeri venerînd o biserică gotică împrejmuită de raze și contopindu-se cu norii.

Că emoția mistică poate fi exprimată în reprezentarea unei bucăți de natură interpretată cu mai multă sau mai puțină libertate de geniul artistului, constatasem încă la Rembrandt, la Seghers și, într-o măsură mai mică, la Salomon van Ruysdael. Arta secolului al XVIII-lea crease peisajul-divertisment, și chiar peisajul-melancolie al lui Watteau nu-i propriu-zis religios. Tradiția peisajului mistic, pierdută după Rembrandt, reapare la Friedrich, și asta i-a și frapat pe contemporani. Marie-Hélène van Kügelgen ne relatează emoția resimțită de vizitatorii care intrau în sala unde era expus altarul de la Tetschen. « Ei încercau, îi scrie ea soțului ei, aceeași emoție cu care ar fi pătruns într-un templu. Cei mai gălăgioși vorbeau în șoaptă, și grav, ca într-o biserică. » Von Nemitz rezumă efectul produs de-o artă atît de nouă, cînd spune că « o dată cu altarul de la Tetschen, Friedrich a creat prima mărturie a unei concepții romantic-religioase. Un peisaj lua locul aici unui tablou pios. O bucată de natură devenea suport și expresie pentru sentimentul divinului. Era o tentativă îndrăzneață și este singurul exemplu cunoscut de peisaj creat pentru a deveni tablou de biserică ».

În jurul acestei opere într-adevăr revoluționară, care a trezit reacții foarte deosebite printre romantici și printre tradiționaliști, s-a dat o bătălie aprigă. Primii s-au entuziasmat pentru execuția și frumusețea plastică a tabloului, precum și pentru emoția ce se degajă din el. În schimb, clasicii, printre care Basilius von Ramdohr, autorul unei severe critici în *Jurnalul lumii elegante (Zeitung für die Elegante Welt)* se ridicau tocmai împotriva acestui misticism. Ramdohr denunță elementele noi, care nu puteau fi pentru el decît un subiect de scandal, înfiera ignorarea legilor optice, abandonarea oricărei perspective. El semnala, în sfîrșit, lucru foarte interesant pentru noi — dacă e adevărat —, că Friedrich nu lucrase după natură, cum ar fi fost de așteptat, întrucît locul descris e pur imaginar, ci folosindu-se de o machetă confecționată din pietre, ramuri și mușchi. « Ce-ar fi spus Ruysdael și Everdingen despre asemenea brazi ! » adaugă el și sloboade în sfîrșit această săgeată: « Ce uzurpare insolentă să vezi cum pictura de peisaj se strecoară în biserici și se cațără pe altare ! »

Friedrich răspunde printr-o lungă scrisoare. Revistele avansate, de pildă *Phoebus*, condusă de Kleist îi iau apărarea, ca și Ruhle von Lilienstern, și în același *Jurnal al lumii elegante* ce publicase diatriba lui Ramdohr, Gerhard von Kügelgen scrie un articol inteligent și plin de înțelegere, în care se felicită că asistă la nașterea altarului de la Tetschen într-o epocă « de-o spiritualitate atît de săracă », și găsește în el acea magie, acel mister, de care sînt lipsiți maeștrii iubiți de marele public tradiționalist, Hackert, Mengs, sau Tischbein. În sfîrșit, Adam Müller, ridicînd dezbaterea pe un plan general, adică peisajul religios în sine, justifică într-un articol din *Phoebus* refuzul de-a rămîne aservit unei clasificări a « genurilor », voința de-a depăși peisajul-descriere și peisajul-divertisment pentru a atinge peisajul-expresie a sacralului.

Zarva făcută în jurul lui Friedrich nu l-a tulburat pe artist care, la doi ani după ce arătase altarul de la Tetschen, trimite la expoziția de la Berliner Akademie, centrul « reacțiunii » artistice, două tablouri-scandal ce sînt expuse în toamna lui 1808 și care aveau să stîrnească și mai multe polemici, *Călugărul pe țărmul mării* și *Abația din Eichenwald* (amîndouă la Palatul Rezidențial din Berlin). Aceste două picturi au trezit tot atîtea furii cîte admirații, dar s-a aflat un amator neașteptat care le-a cumpărat pe amîndouă: « principele moștenitor al Prusiei, cîștigat de estetica romantică, le-a plătit cu 460 de taleri și, pe deasupra, și-a pus în joc toată influența pe lîngă Academie pentru ca aceasta să-l invite

pe Friedrich printre membrii ei; ceea ce ea și făcu, în silă, fapt care a stîrnit strigăte violente de indignare în rîndurile filistinilor, aceiași filistini împotriva cărora porneau războiul David-sbündler-ii [1] lui Schumann și despre care chiar Schumann spunea că sînt « niște mațe pline de suficiență și de vanitate ».

Mai mult încă decît altarul de la Tetschen, a cărui latură religioasă putea ține, la urma urmelor, de imaginea crucifixului, aceste două peisaje sînt niște *peisaje mistice*; vreau să spun niște peisaje ce conțin formularea picturală a unei stări de conștiință metafizică. *Călugărul pe țărmul mării* expune o temă pe care Friedrich va compune mai multe variațiuni, temă la care ține în mod deosebit pentru că exprimă neliniștea lui cea mai profundă: singurătatea și mărginirea omului în prezența elementului infinit, și durerea ce se naște din ele. Aici nu există, ca să spunem așa, un prim plan; dincolo de o fîșie îngustă de teren pe care stă călugărul, se întinde marea, iar pe cerul nesfîrșit, ce ocupă mai bine de patru cincimi din tablou, se răsfiră niște nori deznădăjduiți. Omul este minunat; de altminteri, el nu se află acolo decît pentru a ne reaminti prezența umanității în inima elementelor și, în același timp, nimicnicia lui. Dar oricît de mic ar fi, omul se află acolo; el contemplă, împărtășește pulsațiile sufletului lumii; și acest om, ca și călătorul obosit care se reazemă de-o stîncă pentru a contempla curcubeul arcuit deasupra munților (Folkswangen Museum, Essen), este el însuși pierdut într-o reverie profundă prin care răzbat pînă la el, profetice, vocile naturii. Scopul acestui mic personaj e să dea, fizic, scara peisajului, dar, și mai mult încă, să sugereze privitorului *scara spirituală*. Cînd lipsește, cînd nu apar decît stoluri uriașe de nori deasupra piscurilor întunecate,

[1] Muzicieni grupați în jurul lui Robert Schumann. Locul lor de întîlnire era bodega « zum Kaffeebaum » din Leipzig. Atitudinea teoretică a grupului era îndreptată împotriva muzicii de salon (N.trad.)

sau pîcle înălțîndu-se din văi, absența omului dă impresia unui pămînt golit de locuitori, a unei planete moarte asemenea lunii, rotindu-se într-un vid stăpînit de-o tăcere infinită. Avem așadar nevoie de acest mic personaj care ne reprezintă pe noi înșine, pentru a ne convinge că mai aparținem acestei lumi, că încă nu ne-am topit pe deplin în fluxul cosmic.

În dragostea lui Friedrich pentru lucrurile însuflețite, regăsim voința de-a păstra legătura dintre umanitate și lumea vegetală și minerală. El nu îngăduia tăierea copacilor și a cumpărat o alee de sălcii — deși nu era bogat — numai pentru ca să nu fie doborîte de municipalitatea din Greifswald. « Înțelegea graiul copacilor și încerca pentru ei un simțămînt aproape matern. Niciodată n-a dat voie să i se aducă un brad tînăr în atelier, de sărbătorile Crăciunului, cum era datina, și cu toate că cinstea cu osebire aceste sărbători. Îngăduia cel mult să i se împodobească pereții cu cîteva cetini verzi. »

Magia picturilor lui Friedrich datorează mult atmosferei de pe țărmurile Balticei, pe care s-a născut, care l-au scăldat în acea atmosferă ce îndeamnă la o intimitate cu misterul, cu presimțirea supranaturalului. Regăsim această atmosferă în romanele lui Theodor Storm, în simfoniile lui Brahms; ea pătrunde întreaga concepție despre lume a oamenilor care, prin ea, au învățat să se îndoiască de realitatea evidențelor și să comunice cu invizibilul. Pentru aceștia, nu există filozofie dialectică; gîndirea lor nu se separă de simțirea lor. Ei cunosc cu simțurile, cu dragostea lor religioasă pentru elemente, precum cu acea intuiție, care îi leagă strîns de legile pămîntului, a căror fatalitate o îndură cu o resemnare evlavioasă.

Înseși elementele își schimbă între ele virtuțile magice. Există în peisajul baltic, ca și în picturile lui Friedrich care sînt reflexul lor atît de veridic, momente cînd nu mai poți deslușì exact imuabilul și mișcătorul, cînd norii devin mase solide, cînd stînca se topește în spațiu, cînd nu

mai ştii în ce loc anume cerul şi marea se despart. Tocmai asta îl şi frapase pe Goethe în aceste opere; el descoperea acolo o axă în jurul căreia tabloul putea să basculeze fără să-şi piardă semnificaţia, « lucrurile de jos fiind asemenea celor de sus », aşa cum se spune în Tabla de Smaragd a lui Hermes Trismegistul [1] şi s-a şi întîmplat, de fapt, cel puţin o dată, ca un vizitator, privind în atelierul artistului o marină şi răsucind-o din nebăgare de seamă, să ia cerul drept mare şi invers.

Această posibilitate a elementelor de a se schimba între ele este caracteristică sentimentului cosmic ce-l însufleţea pe pictor, acelui misticism al său în faţa naturii; substanţa sau forma nu mai are nici o însemnătate, ci sufletul care se manifestă prin ea. Acest misticism trebuia, se înţelege, să-i entuziasmeze pe poeţii romantici, deşi singurul care ar fi putut să-l pătrundă total şi să regăsească în el propriile sale aspiraţii era Hölderlin, şi pe vremea aceea Hölderlin locuia în odăiţa lui din Tübingen, celula lui de nebun, supravegheat de tîmplarul Zimmermann. În momentul expoziţiei din 1810, revista lui Kleist a publicat sub forma unui dialog între Clemens Brentano şi Achim von Arnim o discuţie critică privind noua pictură de peisaj în general şi opera lui Friedrich în particular. Ideile estetice ale celor doi poeţi înclinau mai mult spre o artă narativă, anecdotică, descriptivă şi de inspiraţie populară. Recunoscînd geniul romantic al pictorului, ei n-au văzut totuşi substanţa esenţială a acestui geniu, şi s-ar crede că adversarii săi, clasicii, au fost mai clarvăzători de vreme ce Schadow, cînd

[1] Nume dat de greci lui That, zeul lunar al egiptenilor, considerat de aceştia drept autor al tuturor artelor şi ştiinţelor. I se atribuia un mare număr de cărţi secrete relative la magie, astrologie şi alchimie, în care se amesteca influenţa platonică şi cea a Bibliei. În secolul al IV-lea al erei noastre, aceste cărţi au ocupat un mare loc în certurile religioase. *Tabla de smaragd* este numele dat unei lucrări atribuite lui Hermes Trismegistul şi continuînd toate legile ocultismului şi ale cabalei (N. trad.)

vorbeşte despre această expoziţie, trece sub tăcere lucrările trimise de Friedrich, iar pictorul Lüdke îşi pune în gardă elevii împotriva artificiilor dăunătoare ale « misticului din Dresda ». Tradiţionaliştii se temeau atît de tare de ingerinţa acestui misticism în pictură încît Lüdke, profesor la Academia din Berlin, l-a eliminat, cîţiva ani mai tîrziu, pe unul dintre discipolii săi, Wiese, sub pretextul că « este înclinat mai mult spre misticismul dominant decît spre adevărul obiectiv şi lipsit de artificii al lucrurilor firesti ». Arta lui Friedrich era neliniştitoare, derutantă prin însăşi forma ei, şi primejdioasă prin conţinutul metafizic. Dacă omul s-ar apuca să mediteze la singurătatea sa, la nimicnicia sa, n-ar mai exista altă soluţie decît dizolvarea în cosmos, « întoarcerea în elemente » pe care Prospero i-o făgăduia lui Ariel, adică libertatea supremă a sufletului eliberat de carne şi avîntul în infinit a fiinţei care scapă din fruntariile finitului, iar echilibrul societăţii ar fi ameninţat, ca şi sănătatea spirituală a indivizilor. Romantismul pictural, în aceeaşi manieră ca şi romantismul muzical şi poetic, relua în discuţie toate certitudinile pe care se întemeia pacea spirituală şi-a inimii... cel puţin tipul de pace care respinge problemele pentru a nu fi nevoit să le examineze şi să le rezolve. Să nu uităm, în sfîrşit, că romanticii constituiau o minoritate infimă chiar şi în Germania, şi erau aprig combătuţi de critica oficială, care se baza pe tradiţie şi pe gustul statornicit pentru a condamna estetica lor subversivă.

Cel de al doilea tablou-scandal din expoziţia de la 1810 reprezenta ruinele abaţiei din Eichenwald într-un peisaj înzăpezit. E una dintre temele preferate ale lui Friedrich, şi o va trata în repetate rînduri, mai ales cînd, reîntors la Greifswald, va picta ruinele atît de pitoreşti ale abaţiei din Eldena, la un ceas de drum de oraşul său natal. Una dintre cele mai frumoase compoziţii pe această temă este *Iarna* din 1808, care se afla

 la Neue Pinakothek din München, dar a dis-

părut în incendiul dezastruos din 1931. Ogive înalte păstrînd cîteodată rămășițe de ferestre, copaci despuiați înălțîndu-și din zăpada groasă mădularele răsucite, uneori un cortegiu funebru depunînd un mort într-un mormînt proaspăt săpat, iată elementele obișnuite din variațiunile pe această temă care l-a chinuit într-adevăr și care corespunde acelei obsesii neînduplecate a morții l-a stăpînit întotdeauna.

Nu se temea de moarte; a și spus într-o zi că pentru a fi nemuritor « trebuie să simți moartea de mai multe ori ». Această frază enigmatică nu face aluzie la nemurirea artistului, ci la aceea a omului care trebuie să moară pentru multe lucruri înainte de-a dobîndi viață veșnică, în sînul elementelor, în pacea Domnului...: Friedrich n-a dat mai multe precizări cu privire la gîndirea sa. Pentru el, moartea nu era un motiv de înfricoșare sau de spaimă; nu era vorba decît de-o schimbare de formă, de substanță, de *element*. Era prea încredințat că ia parte la viața universală cu toată ființa sa pentru a se teme de pierderea ei. Totuși, dispariția prietenilor săi, mai ales moartea lui Runge, la 2 decembrie 1810, și sinuciderea lui Kleist, la 20 noiembrie 1811, l-a îndurerat mult. Mîhnirea i-a fost atît de mare încît se pare că din momentul acela melancolia lui firească l-a învins, prevestind tulburările psihice care aveau să-l răpună mai tîrziu.

La aceasta s-a adăugat și tristețea de-a nu fi înțeles. Arta lui Friedrich era prea tulburătoare și deconcertantă pentru ca publicul să nu se depărteze de ea de îndată ce succesul datorat surprizei și chiar scandalului a trecut. Pe măsură ce opera lui dezvolta acea dezolare majestuoasă, acea spaimă emanată de imaginile funebre, amatorii erau incapabili să-l urmeze, atît în investigația mistică a dramei omenești cît și în căutările tehnice privind mai ales lumina și spațialitatea. Friedrich e prea avansat față de epoca lui pentru a fi popular, și în realitate nici nu va fi vreodată. Stînjeneala venind odată cu îndepărtarea amatorilor, se va închide din ce în ce mai mult în izolarea sa. Nu din mizantropie, ci pentru că sentimentul unei apartenențe cosmice îl mînă spre atmosfera prielnică a liniștii sale, dezvoltării sale, acelui tip straniu de fericire care se dezvăluie în tablouri.

Obiceiurile de viață îl îndrumă din nou spre noapte și crepuscul. Chiar și după căsătoria sa din 1818, își păstrează deprinderile de burlac; o plimbare lungă, dimineața, în zori, alta seara, cînd soarele asfințește sau mai tîrziu, la căderea nopții. Merge agale, singur, ciulind urechea la graiul tainic al lucrurilor, oprindu-se îndelung pentru a privi un copac, o pînză pe mare, sau clarul de lună. Acest clar de lună, drag romanticilor, de la Jean-Paul încoace, și cîntat de Tieck ca o « magie a nopții iluminate de lună », exercită asupra lui o fascinație extraordinară a cărei vrajă ne subjugă și pe noi cînd privim celebrul său tablou *Doi bărbați privind luna*. Rareori farmecul emanat de picturile lui Friedrich a fost atît de deplin convingător ca în această lucrare. Dar pictorul nu era emoționat numai de splendoarea clarului de lună ci și de conștiința că aparține întrucîtva acestui astru. « Încă din copilărie luna exercita asupra lui o atracție stranie de care era conștient. Spunea că dacă oamenii ajung după moarte într-altă lume, el va ajunge pe lună. Ea reprezenta pentru el emanația sufletului lumii, puntea luminoasă dintre Aici și Univers. » Regăsim această punte și în curcubeul ce apare în mai multe tablouri, opunîndu-se în general unui cer împovărat de furtună, unui pămînt încărcat de amenințări și de primejdii; unul dintre aspectele trecerii de la *închis* la *deschis*.

Printre lucrările ce reprezintă lumea *închisului*, amintim numeroasele picturi cu faleze stîncoase, printre ale căror falii întrezărești grote asociate în general străvechilor morminte germanice: de exemplu *Mormîntul lui Hermann* (Kunsthalle, Bremen) sau *Mormintele eroilor altădată* (Kunsthalle, Hamburg). O schiță în sepia, datînd din

1800, reproduce o poartă stîncoasă din Utterwalder Grund (Folkwangmuseum, Essen) și începe să scoată la iveală acea forță colosală și amenințătoare a stîncilor printre care călătorii își taie cu greu drumul! Tot ce ține de *închis* în opera lui Friedrich face aluzie la acele piedici fizice sau spirituale care opresc înaintarea omului în evoluția lui spre lumină, spre spațiul deschis.

În anumite cazuri, pădurea, Urwald-ul germanic cu brazi și stejari milenari, constituie o astfel de piedică. Fie că este vorba de stînci, fie de vegetații atît de stufoase încît omul care se aventurează acolo nu va ieși viu, evocarea *închisului* este întotdeauna simbolul înăbușirii individului, victima elementelor dușmănoase, sau a societății care îl oprimă. În ciuda dragostei sale de natură, se pare, de asemenea, că Friedrich simte cum crește în el spaima de-a se izbi mereu de forțe împotriva cărora se crede dezarmat, precum și presimțirea cataclismului cosmic ale cărui semne prevestitoare sînt haosurile stîncoase.

Acest cataclism cosmic, acest sfîrșit de lume într-una din acele glaciațiuni cunoscute de preistorie, și care ar nimici aproape orice formă de viață, fusese redat de Friedrich într-o transpunere deosebit de dramatică în tabloul intitulat *Sfîrșitul Speranței*. Faptul că nava prinsă de sloiurile care o sfărîmă și o înecă în mormanul de blocuri uriașe și livide poartă acest nume, nu înseamnă că anecdota în sine privește un eveniment real. Istoricii leagă această obsesie a sloiurilor care îl urmărește mereu de accidentul suferit de Friedrich la vîrsta de treisprezece ani, accident în care și-a pierdut tînărul său frate Christopher, mort pentru a-l salva. Se poate, de asemenea, ca *Sfîrșitul Speranței* să-i fi fost inspirat de-o îngrămădire neobișnuită de sloiuri ce se adunaseră pe Elba, în iarna lui 1820; toată populația Dresdei s-a grăbit să vadă acest spectacol măreț și cumplit pe care Carus, el însuși foarte emoționat de eveniment, îl descrie într-o scrisoare din 14 ianuarie 1821. Friedrich a pictat *Naufragiul Speranței* în două variante — cea mai

frumoasă, din 1822, se află la Kunsthalle din Hamburg, — și plănuia să picteze și o a treia. E limpede că subiectul îl tulbura în mod deosebit, căci oferea un spectacol de un tragism inegalabil și răspundea acelei preocupări legate de înfrîngerea omului prin închis; în plus, chiar prin numele de Speranța, cu care botează corabia, el simbolizează propria sa viață. Simbolismul corăbiei, în numeroasele sale marine, e ușor de descifrat. Cele *Patru vîrste ale vieții* sînt reprezentate într-una din aceste marine de patru personaje de vîrste diferite pe o plajă, dar și de patru nave care, îndepărtîndu-se din ce în ce mai mult de țărm, plutesc cu toate pînzele sus spre infinit. Marea fiind întotdeauna pentru el elementul prin excelență patetic, oglindă a zbuciumului omenesc și-a dramei individului, corabia devine astfel în chipul cel mai firesc *semnul* omului; cuvîntul semn fiind folosit aici în sensul conferit de Jakob Böhme, pe care Friedrich îl cunoștea bine și de la care a preluat ideile cu privire la simbolismul culorii. Altundeva, în patru tablouri, el a descris cele patru momente ale zilei, analoge celor patru vîrste ale omului. Corabia captivă printre sloiurile care o cuprind și-o sfărîmă, din *Sfîrșitul Speranței*, este în fond un portret al lui Friedrich într-una din crizele de descurajare de care era cuprins periodic, și în care natura, atît de prietenoasă de obicei, îi apărea ca un dușman de neînvins împotriva căruia lupta zadarnic.

Pe măsură ce îmbătrînește, devine tot mai puțin sociabil; rareori mai pleacă din Greifswald și nu iese din atelier decît pentru plimbările sale zilnice din zori și seara. Respingea orice dorință de prietenie; cînd Jukowski, care îl ajutase să vîndă mai multe tablouri în Rusia, l-a invitat să facă împreună cu el o călătorie în Elveția, în 1821, i-a răspuns: « Vreți să mă aveți cu dumneavoastră, dar *eul* meu care vă place nu va fi cu dumneavoastră. Eu trebuie să rămîn singur, și știu că sînt singur pentru a contempla și a simți natura. Trebuie să mă abandonez celor aflate în jurul

meu, să mă unesc cu norii și stîncile mele, pentru a fi ceea ce sînt. »

Această dragoste pătimașă de singurătate, această retractibilitate care îl făcea să evite contactul cu ceilalți oameni, căci se temea să întîlnească ignoranța, disprețul, neînțelegerea, ironia, se adîncesc din an în an. Regretă că are elevi, că acceptă, în momentele sale grele, ajutorul financiar al lui Kügelgen, și nu se împrietenește decît cu artiștii care din punct de vedere estetic și spiritual trăiesc în aceeași atmosferă. Norocul i-a scos în cale, în 1818, doi pictori care îl admirau și împărtășeau ideile sale privind *peisajul mistic*, Carl Gustav Carus și Christian Clausen Dahl.

Carus, care avea să devină nu numai un excelent pictor dar și unul dintre cei mai străluciți filozofi și naturaliști ai perioadei romantice, un *spirit universal* din familia lui Goethe, avea douăzeci și nouă de ani. Scria pe atunci faimoasele sale *Nouă scrisori despre pictura de peisaj* ce aveau să devină una dintre evangheliile picturii romantice, rămînînd totodată documentul cel mai curios și mai instructiv despre estetica întruchipată de Friedrich. I-a cerut lecții celui pe care îl socotea drept maestrul genial al peisajului spiritual, al peisajului inspirat, și însești *Scrisorile* compuse între 1815 și 1820 par a fi adeseori niște comentarii poetice sau tehnice ale tablourilor profesorului său. Carus s-a împrietenit cu el și au rămas prieteni toată viața, iar opera lui, în ansamblu, e un reflex al operei lui Friedrich. Este sigur că din convorbirile cu acesta s-au născut cîteva dintre cele mai frumoase pagini din *Neun Briefe über Landschaftmalerei*. De altminteri detesta termenul *Landschaftmalerei*, socotindu-l trivial; cum se întîmplă adeseori în istoria artei, îl folosea în lipsa altuia mai bun, căci propunerea sa de-a numi pictura de peisaj *Erdlebenbildkunst*, — adică arta de a reprezenta viața pămîntului — nu s-a bucurat de nici un succes și n-a putut exclude termenul supărător ce s-a păstrat în uzul curent. Norvegianul Christian Clausen Dahl venea de la Academia din Copenhaga; născut la Bergen,

în 1788, îi studiase mai ales pe olandezii din secolul al XVII-lea, și transpunea lecțiile lor într-o concepție romantică a peisajului, învecinată cu aceea a lui Friedrich, pe care, de îndată ce l-a cunoscut, l-a socotit maestru și prieten. Împreună cu Kersting și cu Klinkowström, a devenit unul dintre intimii nelipsiți ai solitarului. Însoțit de Dahl și de Carus, Friedrich făcea lungi excursii pe insula Rügen; în timpul acestor plimbări, îi iniția în viața tainică a pămîntului și-a copacilor. În preajma lui, Carus va afla ce înseamnă linia, căci Friedrich îi spusese: « În natură nu există linie; artei îi revine funcția de a o reprezenta ». Dahl îi vorbea despre peisagiștii romantici englezi, ale căror opere le văzuse la Paris, mai ales despre Constable, căci îl studiase cu sîrguință. Tot Dahl este cel care a emis judecata cea mai exactă și mai judicioasă cu privire la maestrul său atunci cînd a spus: « Friedrich a reprezentat calmul vieții naturii într-un fel de misticism tragic; ca imagini de vis ale unei lumi necunoscute, ele au o poezie esențială și profundă ».

Într-adevăr, cu excepția *Naufragiului Speranței* Friedrich nu reprezintă « furiile » naturii, furtunile dragi lui Turner, iar marinele sale, spre deosebire de cele ale lui Courbet, nu sînt dramatice decît prin sentimentul spațiului infinit, care poate fi benefic dar și creator de spaimă. În peisajele lui nu apare nici un fel de violență exterioară evidentă: tragicul constă în aspirația nemărginită ce împinge omul spre depărtări pe care nu-i în stare să le atingă și cu atît mai mult să le cuprindă și să le pătrundă. Aceeași suferință pricinuită de infinitul care este refuzat omului și pe care o auzim în poezia lui Hölderlin, în muzica lui Schumann și a lui Brahms, scaldă într-o nostalgie dramatică picturile sale *deschise*, ce nu se deschid, pare-se decît pentru a confrunta omul cu un univers la care aspiră dorința lui dureroasă, și care îi opune majestatea senină și indiferentă a zeilor.

Maniera sa de lucru în atelierul întotdeauna întunecat pe jumătate, arată cum aceste peisaje se

elaborau în el însuși, cînd erau inventate, sau se transpuneau, cînd reda pe pînză, în atelier, o emoție trăită în fața unei bucăți de natură. « El nu făcea niciodată schițe, cartoane sau eboșe, în culori pentru lucrările sale, povestește Carus, căci afirma, și desigur nu se înșela întru totul, că întotdeauna astfel de procedee răcesc puțin fantezia. Nu începea un tablou înainte de a și-l reprezenta în întregime și viu în minte, apoi îl desena pe pînza preparată cu grijă, rapid, în cretă sau în creion, după care executa totul în laviu sau cu o peniță de bambus, și începea numaidecît să pregătească suporturile. În toate etapele execuției, tablourile sale erau întotdeauna desăvîrșit organizate, sugerînd personalitatea, și starea de spirit în care se afla atunci cînd îi apăruseră în fața ochiului său interior. » Studiile după natură, în peniță sau în creion, niciodată în ulei, erau așezate cu grijă de o parte în clipa cînd ataca tabloul. Abia după ce imaginea se închega pe deplin în fața acestui *ochi interior* adică acel instrument vizionar ce transfigurează realul, despre care vorbește și Blake, abia atunci începea să picteze. « A picta însemna pentru el un fel de ritual divin. Cînd picta cerul, nimeni nu putea intra în atelierul său. »

Și dacă în cărțile obscure și fulgurante ale lui Böhme descoperise o simbolistică a culorilor pe care și-a însușit-o, un vis îl învățase să concentreze lumina în mijlocul tabloului. Lumina era pentru el elementul spiritual și divin prin excelență, *desăvîrșitul* în însăși esența sa, *depărtarea*, fie a soarelui, fie a clarului de lună. Ea însemna transfigurare adică revelație a figurii esențiale. Astfel, pictura devenea pentru Friedrich un adevărat sacerdoțiu, un cult în cinstea luminii, dar nu în expresia ei fizică, așa cum o vor reda impresioniștii, ci ca emanație supranaturală, ca fenomen supraterestru prin care natura terestră își dobîndește în sfîrșit înțelesul deplin și devine forma vizibilă a sufletului universal.

Printr-un fel de paradox, probabil, căutările luministe ale impresioniștilor, oricît de depărtate de

cele ale lui Friedrich, vor readuce curiozitatea istoricilor de artă spre acest pictor atît de uitat pe vremea cînd trăia încît, așa cum scria Kügelgen, « dacă n-ar fi fost tatăl meu care îl ajuta în momentele grele, cel mai însemnat peisagist al timpului său ar fi murit de foame ». Tragismul picturilor sale a ajuns un subiect de ironie al « realiștilor » din anii 1880 ; el nu figurează în istoriile de pictură care se scriu în momentul acela și, în ciuda locului acordat de Kugler sau de Muther artiștilor pomeranieni, numele său nu este nici măcar citat. Pentru ca ostracizarea lui să ia sfîrșit, va trebui să așteptăm Expoziția de la Berlin, din 1906, unde romanticilor germani li se acordă o largă participare, și mai ales sclipitoarea justificare a esteticei lui Friedrich expusă de norvegianul Andreas Aubert, principalul artizan al « resurecției » sale, într-o lucrare publicată în 1915, lucrare la care e necesar să revenim întotdeauna pentru amănuntele biografice adunate cu multă răbdare și migală. Abia comparînd acest peisaj tragic, al cărui creator este, cu peisajele tragice ale lui Van Gogh și ale expresioniștilor, ale lui Kokoschka și ale lui Munch, vom descoperi cu ce amploare descrie Friedrich mizeria spirituală a omului în sînul unui univers ce se cufundă în neant de îndată ce Spiritul nu-l mai iluminează. De vreme ce tot am rostit numele lui Van Gogh, nu-i de prisos să spunem că anumite compoziții ale pomeranianului amintesc prin concepția lor despre spațiu — mă gîndesc mai ales la *Cîmpul cu corbi* de la Kunsthalle din Hamburg și la *Luceafărul de seară* de la Goethemuseum din Frankfurt —, pînzele din perioada de la Anvers, a căror construcție este foarte asemănătoare. Aceste picturi ce se situează între 1820 și 1830 — Friedrich nu-și semna și nu-și data niciodată lucrările, semnificînd astfel probabil că sînt în afara timpului și că el nu este creatorul lor ci doar interpretul viziunii interioare . . . — trădează o adîncire a melancoliei și a anxietății, analoge celor de care va suferi Van Gogh în aceeași perioadă de viață ; mai rămîne de scris

studiul atît de necesar despre « maladiile spațialității » deosebit de revelatoare pentru starea de spirit a artistului, relația fiind esențială între spațiul exterior și expresia lui, între spațiul interior și percepția lui.

În ciuda acestei melancolii, sau, poate, pentru că melancolia sa îmbrăca pe atunci o formă mai blîndă, Friedrich a pictat și cîteva tablouri în care omul nu mai este o creatură infimă, pierdută într-un peisaj infinit. Am putea numi *tablouri de intimitate*, unele compoziții ca *Umbrarul*, despre care am vorbit, *Femeie La fereastră*, de la Nationalgalerie din Berlin, sau *La Mînăstirea dominicană din Pirna:* această admirabilă pînză a dispărut în incendiul îngrozitor din 1931, care a distrus, aproape total, o incomparabilă expoziție de romantici germani, adunată la München în Glaspalast; sau, de asemenea, *Ceasul de seară*, aparținînd unei colecții particulare și care a ars în aceeași catastrofă.

Atmosfera acestor tablouri e comparabilă cu cea a intimiștilor olandezi, Jansen, Pieter de Hooch sau Vermeer. E vorba, în mod excepțional, de niște « interioare », nu de niște peisaje, dar personajele aflate acolo sînt întotdeauna întoarse cu spatele spre spectator, privesc afară, căutînd din ochi depărtările. Tot ce poate fi liniștitor în spectacolul unei femei sau al unei fete tinere sprijinite în coate la fereastră și contemplînd prin frunzișuri urcușul cornului de lună, sau al omului cu pelerină — care e Friedrich, sau eu, privitorul . . . — , ascultînd clopotele de la mînăstire ce risipesc în spațiu zborul tulburat al păsărilor, piere atunci cînd ne reamintim că un personaj de Friedrich nu stă niciodată, sau aproape niciodată, cu fața spre noi. Fie că se află într-un interior, fie într-un peisaj, noi nu vedem acest personaj decît din spate. Ori e așezat pe-o stîncă și privește marea, ori se oprește la mijlocul unui pod pentru a urmări curgerea fluviului, ori se înfundă în adîncul pădurii, ori, asemenea femeii din *Dimineața*, întîmpină, cu brațele întinse, lumina zorilor . . . dar oriunde s-ar afla, el nu

aparține niciodată pe deplin acestei lumi. Atras de vocile îndepărtate, a căror chemare o asculta, el își găsește greu locul în lumea noastră; chiar atunci cînd acest loc fizic se afla aici, imaginația sa, nostalgia sa, dorința sa de infinit au depășit frontiera imperceptibilă dintre lumea noastră și cea de dincolo. Sufletul său plutește în universul viselor și al presimțirilor sale, pentru a ajunge, cum spunea Novalis, în patria inimii, în Casa Tatălui. Pe pămîntul acesta, în mijlocul acestei naturi, oricît de mult ar iubi-o și oricît de strîns legat de ea ar fi, omul nu-i decît un călător. Trecînd pe acest pămînt, Friedrich, solitarul Friedrich nu rămînea nepăsător la suferința individuală a oamenilor. Există o scrisoare curioasă, către soția sa, în care o felicită de ziua ei onomastică și-i oferă următorul dar: « Pentru ca să te simți mai puțin singură și să ai parte de-o bucurie de ziua numelui tău, dăruiește un taler unui cerșetor care trece, sau vreunui om pe care îl știi nevoiaș și bucură-te de bucuria lui. Căci asta-i o bucurie pe care n-o trăim cu simțurile, dar care luminează omul lăuntric ».

Despre ultimii ani din viața pictorului, nu e mare lucru de spus. Restul e tăcere. S-ar putea să fi continuat să picteze pînă la sfîrșit, și printre ultimele sale tablouri neterminate e unul, foarte ciudat și caracteristic pentru starea lui de spirit, a cărui descriere ne-a lăsat-o chiar el: vreau să spun descrierea a ceea ce trebuia să fie acest tablou. « El reprezintă interiorul unei biserici în ruine. Și-i vorba, la drept vorbind, de frumosul Dom din Meissen, încă în picioare și bine conservat, pe care îl înfățișez în ruine. Din mormanul de dărîmături ce se îngrămădesc în interior, umplîndu-l aproape, se înalță cîțiva stîlpi puternici cu colonete svelte și elegante care mai susțin cîteva părți din boltă. Vremea de splendoare a templului și-a slujitorilor săi a trecut, și din acest ansamblu distrus s-a născut un timp nou, cu dorința unui alt adevăr, a unei alte lumini. Pini înalți și svelți au crescut printre

dărîmături și peste grămada de statui schilodite,

de altare sfărîmate, de aghiazmatare prăbușite, sprijinindu-se de rămășițele unui mormînt episcopal, stă un pastor evanghelic, cu Biblia în mîna stîngă, cu mîna dreaptă pe inimă, cu ochii înălțați spre cer și contemplînd meditativ norii gingași. » Acești nori, care ocupă atîta loc în opera lui Friedrich — aproape tot atîta ca și la peisagiștii chinezi din timpul dinastiei Song —, simboluri ale sufletului care plutește spre infinit și, de asemenea, ale vremelniciei tuturor lucrurilor create ce se topesc în neființă, dezleagă pămîntul nostru de materialitatea sa, de opacitatea sa, de povara sa. Pe ei călărește imaginația artistului în căutarea unui tărîm în care nu va mai fi nici spaimă, nici suferință, și unde singurătatea va fi umplută cu nesfîrșită prisosință de revărsarea Spiritului. Între Spiritul Pămîntului și Spiritul Spațiului infinit s-a instituit tragica dezbatere mărturisită de întreaga pictură a lui Friedrich. Această dezbatere s-a încheiat la 7 mai 1840, cînd sufletul artistului a fugit din învelișul său trupesc, la primele licăriri ale zorilor, odată cu învierea luminii.

VI. ÎNVIEREA GOTICULUI

Înnoirea religioasă în romantism. Goticul, arhitectură religioasă prin excelență. Arhitectură și religie. Revoluția dărîmă bisericile medievale: romantismul le reconstruiește. Mila și revolta față de secularizarea bisericilor și-a mînăstirilor. Primii colecționari de artă medievală. Schinkel pictează goticul și construiește doricul. Influența decorului de teatru. Ruinismul peisagist. Ruina gotică « vorbește sufletului ».

Impulsul care a condus inteligența și sensibilitatea romanticilor la o întoarcere spre Evul Mediu și la învierea goticului, fenomene caracteristice acestei epoci, este în același timp un impuls al spiritului și al inimii și sfîrșește printr-un act de *milă* și totodată de *pietate* [1]; o să vedem cum anume. Recrudescența sentimentului religios după domnia ateismului revoluționar reprezenta o reacție a sensibilității împotriva unor abuzuri pe care Chateaubriand le formulase în *Geniul creștinismului.* Puține cărți din acea epocă au avut o influență atît de mare asupra evoluției gîndirii și-a gustului.
Cum înlocuirea Zeiței Rațiunii prin Dumnezeul creștinilor în bisericile desacralizate din Franța și preschimbate în teatre ridicole și indecente

[1] În original: *pitié* și *piété* (N. trad.)

apărea ca o consecință necesară a difuzării Enciclopediei și-a scepticismului din secolul al XVIII-lea, recrudescența religioasă a dezaprobat excesele materiale ale revoluției. În Germania, unde n-a avut loc nici o revoluție și unde practicarea obișnuită a religiei nu fusese modificată, revolta împotriva raționalismului și a iluminismului (Aufklärung) a fost mai mult sentimentală decît intelectuală. Se vorbea cu emoție despre generoasa pietate populară din epoca barocă, încă atît de aproape și, mai mult încă, despre cucernicia medievală împodobită cu toate prestigiile trecutului. Gîndul că unitatea creștină fusese divizată de Reformă și fărîmițată între mai multe Biserici producea chiar întristare ; mulți artiști și poeți au considerat atunci că întoarcerea la catolicism este mijlocul de-a reconstitui această unitate pierdută. În felul acesta s-a născut un val puternic de convertiri care a modificat profund fizionomia literaturii și-a artei germane în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea și în primele decade ale celui de al XIX-lea.

În Franța, Revoluția se arătase anticreștină, dar înfăptuind și ducînd pînă la ultimele lor consecințe ideile filozofilor ea le și repudia în același timp ; popoarele sînt împinse cu mult mai multă violență de sentimente decît de gîndire. Întoarcerea la credință nu marchează doar sentimentalismul popular, eliberat de ireligiozitatea revoluționară și de religia de stat instaurată de Imperiu ; spirite dintre cele mai strălucite și mai profunde ale timpului își declară public și cu pasiune atașamentul pentru creștinism. După Chateaubriand și *Geniul* său, discipolul acestuia, Montalembert, vede în arta medievală un element ce nu poate fi disociat de gîndirea sa și un factor capital al apologeticei creștine. Poziția spirituală a lui Montalembert se deosebea de aceea a unor artiști ca Victor Hugo, care nu căuta în gotic decît o voluptate estetică, căci după el, formele de artă conțin și exprimă adevărurile supreme ale religiei. Într-o *Scrisoare despre vandalismul din Franța*, din 1833, Montalembert îi scria autorului lui *Notre-Dame de Paris*: « față de dumneavoastră noi avem un motiv de indignare în plus, căci acolo unde dumneavoastră admirați și visați doar, noi mergem să adorăm și să ne rugăm. Pentru că nouă ne este ingăduit și aproape că ni se poruncește să vedem în această cruce culcată care reproduce planul tuturor bisericilor vechi crucea pe care a murit Mîntuitorul, iar în elanul unanim și nobil spre cer al tuturor acestor pietre o năzuință a sufletului eliberat spre Creatorul său ». Farmecul pitoresc, distractiv și emoționant al vechilor orașe medievale păstra astfel un agrement fără egal în comparație cu ravagiile urbanismului care începea să se dezlănțuie, și în timp ce Viollet-le-Duc reproșa administrației faptul că « îngrămădește oamenii precum animalele dintr-o grădină zoologică », Montalembert denunța « nesfîrșita plictiseală ce amenință să devină trăsătură distinctivă a civilizației viitoare ». Această libertate individuală reprimată de Revoluție și de caporalismul napoleonian apărea cu atît mai ispititoare în cetatea creștină a Evului Mediu, așa cum și-o reprezenta imaginația artiștilor și a poeților.

Pentru un Montalembert, un Chateaubriand, un Lamennais, religia și estetica merg mînă în mînă ; restaurarea gîndirii creștine și-a formelor gotice inspiră toate acțiunile unuia dintre cei mai generoși apostoli ai acestei mișcări, tînărul inspector al Monumentelor istorice care după ce închinase scurta sa viață ocrotirii edificiilor sacre veșnic amenințate de vandali, căci industria, comerțul și administrația se arătau în această privință tot atît de nefaste ca și furia iacobină și autoritarismul imperial, primește rasa dominicană, la Roma, din mîinile lui Lacordaire, în 1840, și moare în anul următor, în vîrstă de treizeci și șapte de ani. Ar fi nedrept să nu-l pomenim printre apărătorii cei mai înfocați ai înnoirii artistice și religioase a Evului Mediu, pe acel Louis

Piel [1] pentru care goticul și creștinismul erau de nedespărțit.

În gîndirea religioasă a romanticilor, gîndire ce determină un nou avînt al creștinismului medieval și exaltă în aceeași măsură perfecțiunea dogmelor, a liturghiei și a formelor sale arhitecturale, dînd pietății creștine un entuziasmant prilej de a se manifesta, se amestecă și un alt sentiment, acela de milă pentru bisericile oropsite asupra cărora se înverșunau de atîta vreme fanatismul revoluționarilor, prostia oarbă a administrației, lăcomia criminală a cumpărătorilor de bunuri naționale care sfîrtecau mînăstirile și abațiile pentru a construi uzine sau pentru a pava străzile cu frumoasele blocuri de piatră tăiate cu dragoste de lucrătorii care lăsaseră pe ele, încă ușor de recunoscut, pecetea lor.

Enumerarea bisericilor distruse de sectarismul metodic al Revoluției ar umple un volum întreg. Notre-Dame de Paris și abația Saint-Denis sînt amenințate să devină piețe publice, nava centrală fiind spartă pentru a îngădui trecerea căruțelor, iar navele laterale transformate în dughene. La Saint-Germain-des-Prés e instalată o fabrică de salpetru.

Cu toate acestea, cruciada împotriva goticului n-a fost unanimă: constatăm că printre adversarii acestei arte figurează oameni ca Stendhal, Renan, Taine, care nu vedeau în ea decît obscurantism, psihoză maladivă, o pierdere a simțului măsurii, un gigantism morbid ; creștinul Lamartine își recita mica *rugăciune pe Acropole*, rugăciune prin care, în fața Partenonului, izgonește catedrala: « Adio pe vecie goticului, el este lipsit de ordine și de lumină ». Chiar Mérimée, care a cheltuit atîta energie pentru ocrotirea monumentelor din Evul Mediu, nu le iubea totuși. « El admiră monumentele frumoase, spunea Vitet, dar niciodată n-a simțit umezindu-i-se ochii la

[1] Louis Alexandre Piel (1808 — 1841), arhitect francez pasionat pentru arta gotică de numele căruia se leagă restaurarea catedralei din Auxerre (N. trad.)

privelișlea ruinelor lor. » Tocmai faptul că li « se umezeau ochii » i-a înarmat pe fanaticii goticului cu atîta curaj și tenacitate în lupta lor dreaptă pentru conservarea, restaurarea și exaltarea vestigiilor Evului Mediu, pe care romanticii aveau să le iubească cu pasiune.

În această pietate ce se cultivă față de opera de artă disprețuită de iconoclaști, evlaviei autentic creștinești i se adaugă și un sentiment laic, dar care tinde să devină o religie în Franța revoluționară și napoleoniană, naționalismul, cultul *patriei*. Războindu-se cu Europa și vrînd să-și afirme pe toate planurile personalitatea și prestigiul de națiune, Franța se întoarce spre Evul Mediu în care vede epoca sa de supremă puritate și noblețe. A aduna vestigiile unei moșteniri sacre prin faptul că indică înseși obîrșiile rasei, devine, oricît de paradoxal s-ar părea, un imperativ chiar și pentru revoluționari. Aceleași edificii, care sînt distruse ca martori ai superstiției și fanatismului medieval, vor fi conservate ca tezaure naționale. Mitul națiunii, capabil să înlocuiască creștinătatea și să substituie particularul generalului, impune conservarea acelorași obiecte condamnate la distrugere de sectarismul antireligios.

Astfel, inițiativele generoase și bine intenționate care se străduiesc să scape de furia vandalilor tot ce mai poate fi salvat, se feresc cu strășnicie să pledeze în favoarea religiei și invocă drept singur temei spiritul național. Sub această etichetă Alexandre Lenoir pune le Dépôt des Petits Augustins al cărui custode este și care își va afirma și mai mult semnificația atunci cînd va primi denumirea de Muzeul Monumentelor Franceze. Într-adevăr, naționalismul vroia să fie adunate și conservate toate valorile artistice care mai rămăseseră în monumentele devastate ; de altminteri, adeseori se întîmpla ca obiectele de artă ce scăpaseră de distrugere să alimenteze un trafic bănos prin mijlocirea anticarilor care le comercializau și mai ales a colecționarilor de peste Canalul Mînecii care se arătau foarte interesați de rămășițele provenite din palate și biserici.

Pamfletul care îl denunță pe « vicleanul Pitt, mîrșava Ecaterina și toți capitaliștii din Europa, înverșunîndu-se neobosit să ne lipsească de piesele noastre cele mai prețioase », e de-o grosolănie insultătoare dar realitatea pe care o dă în vileag e exactă. Englezii înșiși nu tăinuiau această vastă achiziție de capodopere medivale pe care le adunau socotindu-se îndreptățiți s-o facă, așa cum explică un articol din *Quaterly Review*, citat de Paul Léon și unde se afirmă următoarele: « S-ar părea că francezii se cutremură la tot ce le poate reaminti de timpurile trecute ; ilustrarea străvechilor monumente este așadar o răspundere care ne privește, și pentru că posesorii acestor nobile edificii sînt insensibili la frumusețea lor și incapabili să le prețuiască, noi facem din aceasta o prioritate a englezilor ». Autorul *Vieții monumentelor franceze* adaugă: « În virtutea acestui principiu turiștii britanici cărau cu ei rămășițele de la Jumièges și de la Saint-Wandrille, iar lordul Stuart poruncea să se taie pietrele unui castel din Grand-Andelys ». Ceva mai tîrziu, apar colecționarii americani care rivalizează cu cei englezi. « Într-adevăr, pentru operele de artă din Evul Mediu, America reprezintă o piață unde prețurile sînt nelimitate », și mînăstirile, fațadele de case și de palate încep să ia drumul Statelor Unite o dată cu statuile, tapiseriile și obiectele prețioase. Alexandre Lenoir nu transformase le Dépôt des Petits-Augustins într-un antrepozit întunecos și ursuz ci făcuse din el o grădină romantică. Vestigiile de arhitectură și sculptură salvate și adunate prin grija sa erau menite să trezească dragostea și admirația pentru trecut și să-i îndemne pe artiști să vină să copieze opere gotice. Cei care doreau să viseze doar plimbîndu-se printre statuile și mormintele umbrite de tise și sălcii plîngătoare, gustau în Muzeul lui Lenoir din stimulentul subtil al melancoliei. Imitîndu-i pe grădinarii peisagiști care presărau prin parcurile lor ruine false, Lenoir se deosebea de ei prin faptul că își planta grădina în jurul unor antichități autentice. Din nefericire, piosul conservator este

acuzat, la rîndul său, de *vandalizare*, căci se pretindea că smulsese din monumente ce puteau fi cruțate o seamă de sculpturi cu care vroia să-și îmbogățească Muzeul și, în numele unui clasicism ostil barbariei gotice, Quatremère de Quincy, pornit împotriva a tot ce nu era grecesc sau roman, cerea risipirea prețioaselor colecții ale lui Lenoir, în care nu vedea decît « un soi de cimitir al artelor, unde operele se îngrămădesc claie peste grămadă ca niște materiale inutile, ca niște semne ale unei scrieri pierdute cu trăsături ce nu mai prezintă nici un fel de interes pentru spirit... Muzeul este sfîrșitul artei. Documentele istoriei devin niște certificate de deces; lecțiile primite acolo de artiști sînt lecții moarte». Arheologii, la rîndul lor, se răsculau împotriva acestei romanticizări a goticului și se indignau găsind că Muzeul lui Lenoir seamănă încă prea mult cu o grădină romantică și nu urmează cu mai multă fidelitate o concepție muzeografică științifică și riguroasă. Alexandre de Laborde preconizează un gotic modern, adaptat locuinței moderne, prezentînd ca avantaj « degajamente mai comode, ferestre multiplicate, forme perpendiculare ce taie orizontul», și declară război goticului grădinilor « în care micile *fabrici* te învață cînd trebuie să visezi, să te înduioșezi. Douăzeci de pogoane pot conține un curs complet de morală. Fiece stîncă spune ceva duios, fiece copac poartă o deviză sentimentală».

În ciuda eforturilor lui Alexandre Laborde de-a raționaliza goticul în detrimentul poeziei sale, sensibilitatea romantică se înduioșează în continuare în preajma faimoaselor vestigii medievale. Mai mult chiar, excesul acestui curent de reacție determină un entuziasm general pentru o artă atît de disprețuită înainte vreme. Alături de muzee apar colecțiile particulare unde, fără altă preocupare decît aceea de-a da ascultare unei dezordini frumoase și pitorești, despre care se crede că reprezintă fidel Evul Mediu, sînt îngrămădite tot soiul de obiecte de artă: aceasta începe cu colecția Somerard de la Cluny și se termină la

urma urmelor cu magazinul de vechituri. Pasiunea bibelourilor se grefează pe dragostea gravă față de opera de artă, spiritul romanțios, foarte la modă în Franța, banalizarea și bastardizarea gustului împing adeseori pasiunea pentru *medieval* pînă la forme vulgarizate sau caricaturizate, și asistăm astfel la nașterea *stilului trubaduresc*, un fel de manierism al goticului, de multe ori în contradicție cu principiile esențiale ale acestuia. Ajunsă la modă, catedrala se află pretutindeni și își impune arhitectura pînă și în bibelouri; nimănui nu i se pare absurdă o pendulă sau o călimară în formă de catedrală. Totul e asociat catedralei, spetezele scaunelor sînt clopotnițe, scăunelele de rugăciune fațade de abații. Înțelegem astfel de ce nemulțumirea unora impută goticului însuși erorile și prostiile partizanilor săi. Pe măsura ce moda se răspîndește pretutindeni, chiar și în vestimentație, oamenii de bun simț se revoltă, fie în numele clasicismului și al rațiunii, fie în numele purității și al autenticității goticului însuși. Viollet-le-Duc îi pune în gardă pe acești rătăciți împotriva «speciei de gotic de două parale care se confecționează la Bois-de-Boulogne sau la Auteuil... O actriță vrea un alcov cu ogive, un bancher își clădește un castel cu creneluri și metereze».

Acel personaj ursuz care a fost Delécluze se plîngea de spectacolul «atîtor eforturi pentru a reînsufleți viața intelectuală și morală a unei lumi ce nu mai are nici o rațiune de-a exista». «Turistul» lui Stendhal refuză goticul ca fiind «propriu nebuniei aristocratice care domină Anglia și amintirii miracolelor absurde și degradante în numele ființei supreme pe care pretind că o cinstesc». Condamnarea lui cade ca un oracol obscur: «limbajul încă n-a fost constituit. Arhitectura gotică așteaptă un Lavoisier al său». Suspectă din clipa cînd devine o modă, împinsă, cum pretinde Michelet, pînă la «boala ciudată a timpului nostru, boala goticului», această dragoste pioasă pentru Evul Mediu, pe care toată lumea se căznește să-l reînvie cu un zel adeseori nepotrivit și o

pasiune rău îndrumată, seamănă cu popularitatea acelui pseudo-Ossian al lui Macpherson, un fenomen european, ce se întinde curînd chiar și în Statele Unite.

Dizgrația în care căzuse, în Franța secolelor XVII și XVIII, tot ce amintea Evul Mediu și semnificația degradantă ce se dădea cuvîntului gotic, produseseră o ruptură adîncă, o adevărată prăpastie peste care sensibilitatea deja romantică a secolului al XVIII-lea, prin Rousseau, va arunca o punte firavă. Dar existau alte țări unde arta Evului Mediu nu fusese niciodată atît de grav defăimată sau ignorată; cele care scăpaseră de clasicizarea și de uniformizarea în stil Ludovic al XIV-lea și unde spiritul gotic nu fusese ucis de-o admirație arbitrară, și adeseori în contra timp, a antichității. În Anglia, goticul se păstra viu întrucît era socotit drept stilul religios prin excelență, atît pentru protestanți cît și pentru catolici, *stilul sacralului* care consacra așadar edificiile profane cărora le era aplicat. Era firesc ca în acea Anglie atît de îndrăgostită de spiritul parlamentar, Palatul Parlamentului să fie construit, în plin secol al XIX-lea, în stil gotic. Nu numai pentru că romantismul n-a izbutit niciodată, din nefericire, să creeze un stil arhitectural mulțumindu-se, în această privință, să-l copieze și să-l imite pe cel vechi.

În Germania, pietatea și mila închinate de romantici monumentelor din Evul Mediu și-au găsit hrana în condiția tristă a Catedralei din Köln, a cărei construcție neterminată era un simbol al uitării și al disprețului în care căzuseră edificiile vechi, chiar cele mai frumoase, cele mai falnice, cele mai reprezentative pentru tot ce semnifica geniul medieval. La aceasta s-a adăugat indignarea stîrnită de secularizarea proclamată de Napoleon, extinsă în toate statele aflate sub autoritatea Franței.

Ca urmare, în 1803, toate instituțiile religioase, mînăstiri, episcopii, ctitorii, au fost prădate de tot ce posedau, Statul francez s-a instituit paznic

 și administrator al bunurilor lor. Această spoliere

era o prelungire a ateismului revoluționar, a anticlericalismului din secolul al XVIII-lea și-a lozincii sale: «să zdrobim infamul». Lipsită în urma acestei persecuții de averile sale pămîntești, biserica a devenit o putere pur spirituală și numeroși artiști și poeți protestanți pe care «papismul» opulent și autoritar din secolele precedente i-ar fi dezgustat probabil, se convertesc. Umilită, sărăcită, Biserica Catolică, victimă a Revoluției și-a Imperiului, trezea o afecțiune în care compasiunea și indignarea cîntăreau probabil tot atît de greu ca și convingerea, credința și pietatea. Cum să nu te fi revoltat și întristat la spectacolul bisericilor și al mînăstirilor lăsate pradă jefuitorilor, al mormanelor de manuscrise împodobite cu miniaturi, al statuilor, al retablurilor, al țesăturilor scumpe, al odoarelor aruncate la mezat. Obiectele din materiale prețioase găseau lesne cumpărători, dar cele care nu aveau alt preț decît valoarea lor artistică erau condamnate la cele mai vulgare folosințe; ce să faci cu retablurile și statuile a căror frumusețe desăvîrșită n-o înțelegea nimeni, dacă nu lemn de foc... Convoaiele de căruțe în care fuseseră îngrămădite, spre a fi duse la depozitul de lemne, opere de artă sacre atît prin funcția lor liturgică cît și prin frumusețea lor, deveniseră un spectacol cotidian. E lesne de închipuit emoția stîrnită de această privelițte dezolantă printre tinerii formați de primii poeți romantici! În cazul unora dintre ei, la Clemens Brentano mai ales, se naște o vocație de salvator ce se va preschimba în curînd în aceea de colecționar, sentimentul religios îmbinîndu-se cu mila.

Mărturia tînărului Sulpiz Boisserée, care avea douăzeci de ani cînd s-a produs această aventură caracterizează sentimentele ce au inspirat «întoarcerea la gotic» a unei întregi generații. «Asta s-a întîmplat, povestește el, în primele luni după întoarcerea noastră, pe cînd ne plimbam cu Schlegel prin Piața Nouă, piața principală a orașului, și am zărit o targă încărcată cu tot soiul de obiecte, printre altele și un tablou vechi pe

care sclipeau de departe niște aureole de sfinți. Tabloul, reprezentînd Drumul Calvarului cu sfintele femei înlăcrimate și sfînta Veronica, nu părea lipsit de unele merite. Îl remarcasem de la bun început și am întrebat cine este proprietarul. Locuia în vecinătate, nu știa ce să facă cu tabloul acela uriaș și a fost foarte mulțumit să scape de el în schimbul prețului cerut. Urma să chibzuim unde anume să așezăm această operă; ca să nu atragem atenția și glumele proaste, am hotărît să strecurăm vechitura noastră plină de praf în casa părintească printr-o poartă dosnică. Tocmai intram cînd, printr-o coincidență neașteptată, s-a ivit la poartă bunica. Examinînd o clipă tabloul i-a spus noului proprietar care era nițel rușinat: «Ai cumpărat un tablou emoționant și bine ai făcut».

Pentru bunica lui Sulpiz de Boisserée, care era o femeie din secolul al XVIII-lea, un retablu medieval nu putea fi decît emoționant, dar faptul că, atît de puțin pregătită fiind să-l înțeleagă, a fost totuși mișcată, este o notă bună pentru sensibilitatea ei; cît despre tineri, e probabil că o călătorie în Franța, de unde tocmai se întorceau și unde au avut această întîlnire hotărîtoare pentru viața lor de artiști și de iubitori de artă, îi pregătise pentru o cunoaștere a artei medievale, pe care poate că altcum nu ar fi dobîndit-o. În sfîrșit, mila a fost desigur unul dintre factorii determinanți care i-a împins să cumpere niște lemne vechi, lipsite de orice valoare comercială și a căror valoare artistică nu era nici ea mai bine înțeleasă.

Surpriza și entuziasmul trezit de «descoperirea» vechii picturi religioase printre tinerii colecționari ca Brentano și frații Sulpiz și Melchior de Boisserée se explică prin dizgrația în care căzuse această artă în secolul al XVIII-lea. Gustul pentru splendoarea și dramatismul barocului îi surghiunea în umbră pe vechii maeștri germani. În colecțiile princiare erau umbriți de italienii Renașterii, de peisajele și naturile moarte ale

olandezilor, de Watteau și de școala sa care fer-

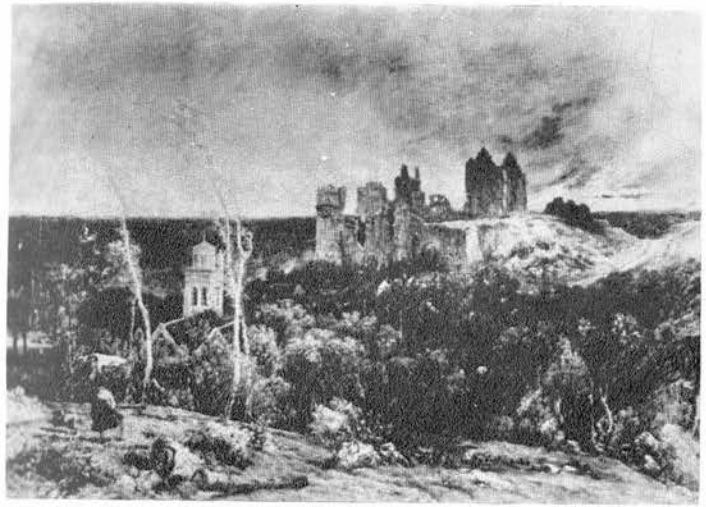
mecaseră Prusia lui Frederic al II-lea. Revelația artei Evului Mediu s-a produs, în mod providențial, chiar în momentul cînd un val de religiozitate predispunea spiritele și inimile la o mai bună înțelegere a formelor de artă față de care hedonismul rococo nu arătase decît indiferență sau sarcasm.

Această artă medievală era reprezentată mai totdeauna doar în biserici și mînăstiri, rămînînd aproape ignorată de societatea protestantă. Publicitatea de care s-au bucurat subit toate aceste retabluri ce nu părăsiseră altarele gotice pentru care fuseseră pictate, a relevat protestanților, precum și unui foarte mare număr de catolici care nu aveau acces dincolo de *incintă*, existența unor capodopere necunoscute ce nu ieșeau din umbra capelelor decît pentru a fi aruncate în dugheana prăfuită a negustorului de vechituri sau sub ferestrăul negustorului de lemne.

În sfîrșit, trebuie să amintim mînia poeților și-a artiștilor, indiferent de cultul căruia îi aparțineau, mînie pricinuită de spectacolul decăderii și al sărăciei la care erau condamnate în urma secularizării nobilele monumente vechi. Întorcîndu-se în Franconia, împreună cu prietenul său Burgsdorf, în 1803, și văzînd bisericile pe care le admirase cu Wackenroder în cursul unei călătorii anterioare, din 1793, Tieck exclamă cu întristare în Sommerreise: « Ce mult s-a schimbat lumea în zece ani ! » Frații Boisserée, care văzuseră demolîndu-se sub ochii lor nouă biserici și constată paragina ce cuprinde treptat sanctuarele și mînăstirile de unde preoții și călugării fuseseră izgoniți, suferă din pricina acestui vandalism ca și cum ar fi fost sfîșiat propriul lor trup. Astfel, loviturile date de revoluție și de Napoleon religiei și edificiilor religioase au atițat în oameni cu inimi generoase o mare dorință de-a împiedica aceste distrugeri barbare și de-a repara stricăciunile pe care le pricinuiseră. De aici provine și convingerea că gîndirea creștină și arta religioasă a Evului Mediu erau indisolubil asociate ; Chateaubriand o spune limpede : « Era cu

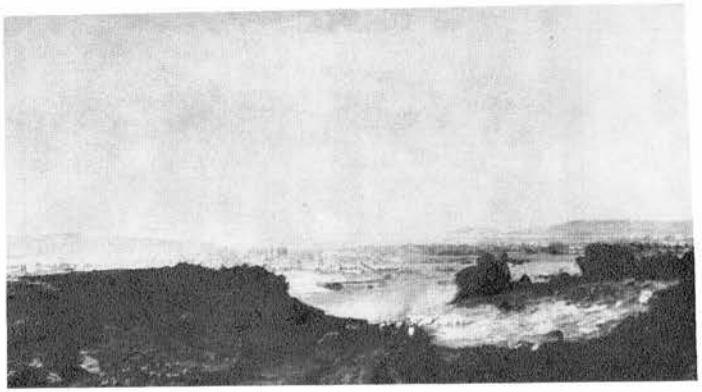
PAUL HUET :
Castelul Pierrefonds,
Château de Compiègne (Foto Giraudon)

GUSTAVE COURBET :
Doamna din Frankfurt,
Wallraf-Richartz Museum, Köln



CHARLES LEROUX:
Cireşi,
Luvru, Paris (Foto Giraudon)

CARL LARSON:
Fiord norvegian sub clar de lună,
Nationalmuseum, Stockholm

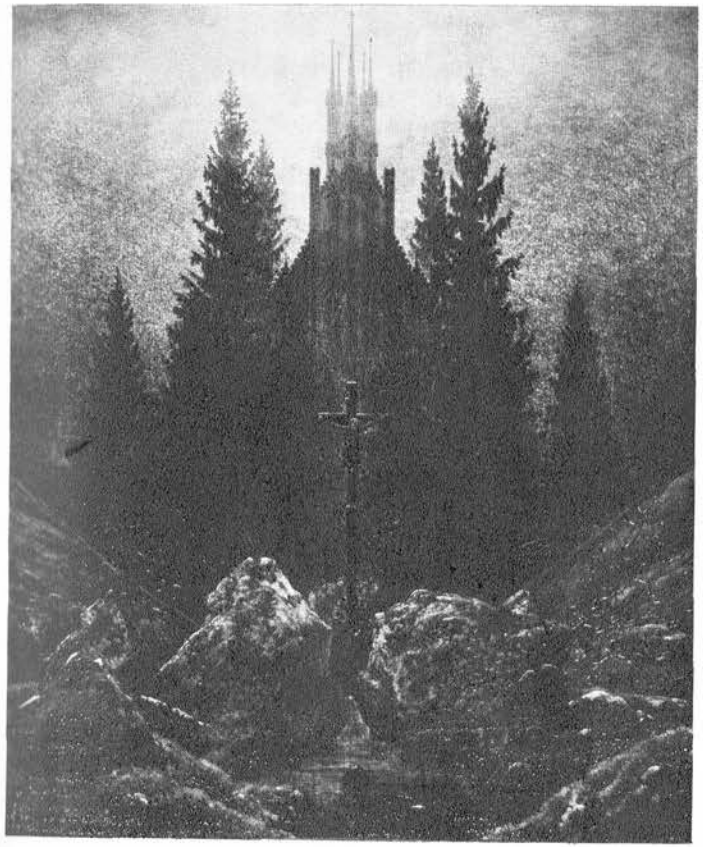


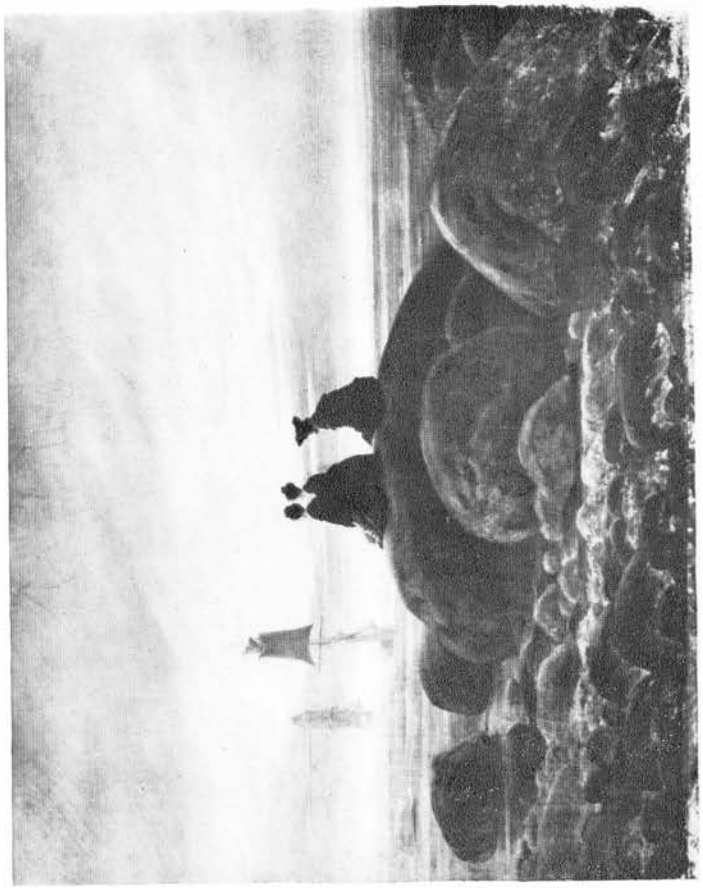
ANTOINE CHINTREUIL:
Spațiul,
Luvru, Paris (Arhivele fotografice, Paris)

CHARLES DE LA BERGE:
Apus de soare,
Luvru, Paris (Foto Josse-Lalance)

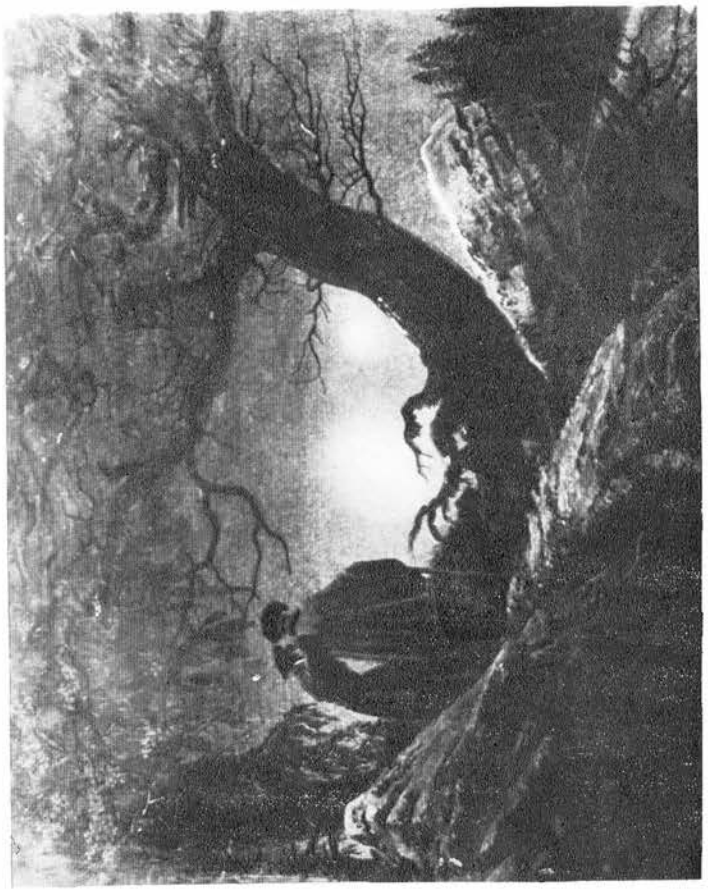
THÉODORE ROUSSEAU:
Peisaj cu apus de soare,
Luvru, Paris (Foto Josse-Lalance)

G. D. FRIEDRICH:
Crucifix și catedrală în munți,
Kunstmuseum, Düsseldorf (Foto Walter Klein, Düsseldorf)



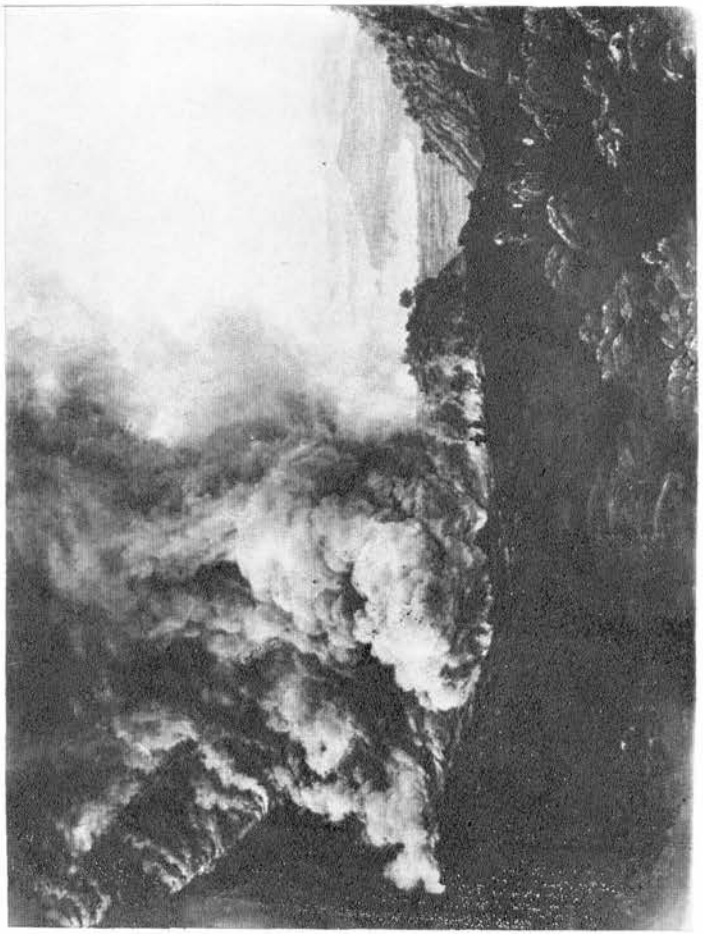


G.D. FRIEDRICH:
Răsărit de lună pe mare,
National-Galerie, Berlin,

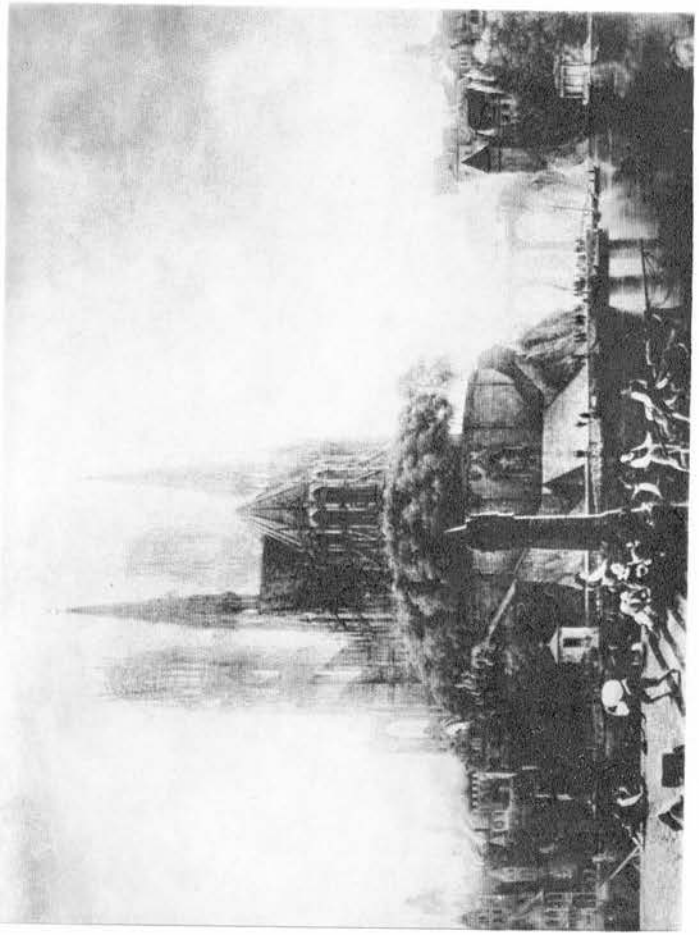


G. D. FRIEDRICH:
Doi bărbați privind răsăritul de lună,
Staatliche Kunstsammlungen, Dresda

J. C. DAHL:
Erupția Vezuviului,
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

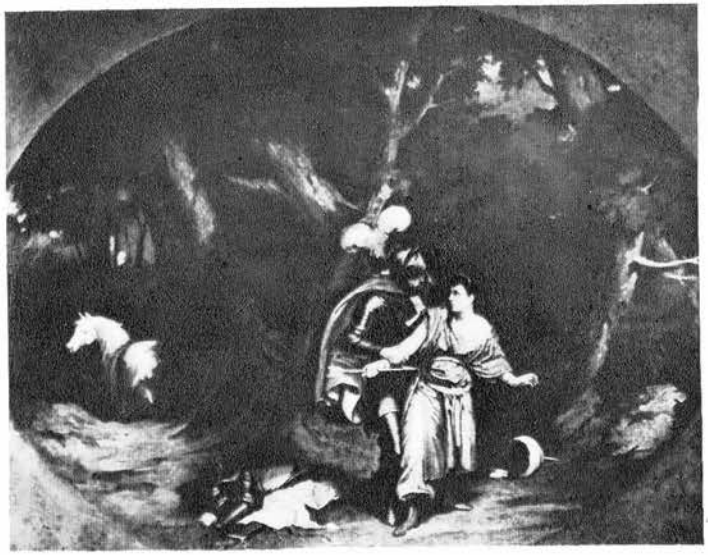


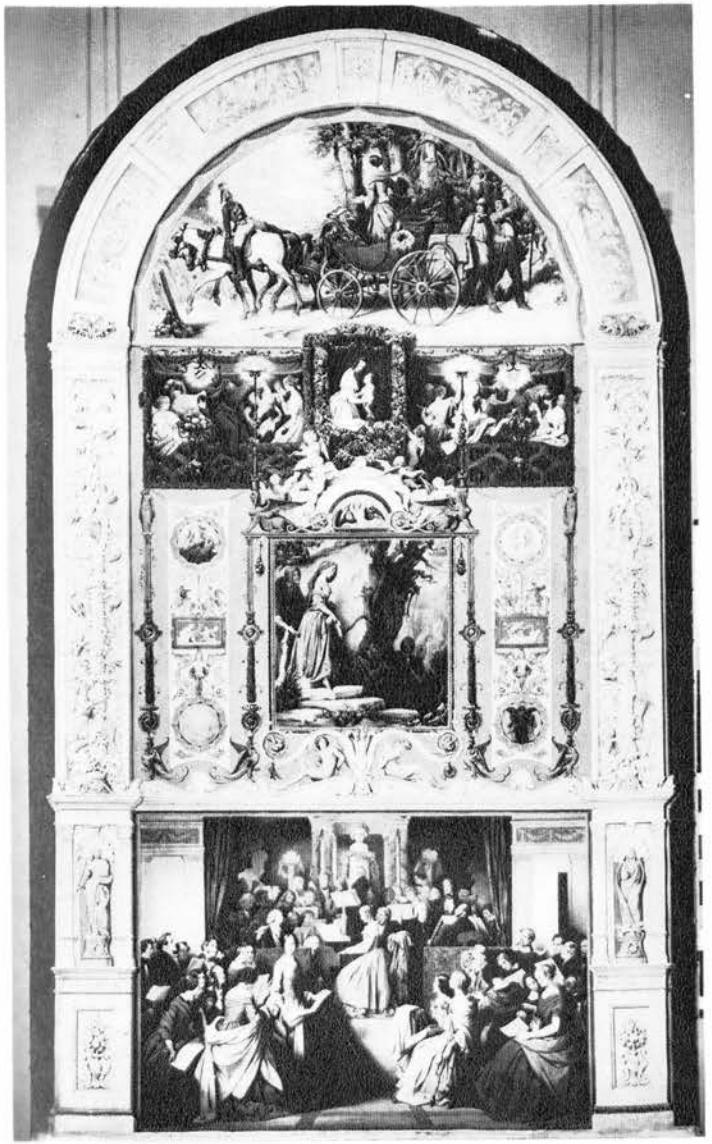
K. F. SCHINKEL:
Oraș medieval pe malul unui fluviu,
National-Galerie, Berlin



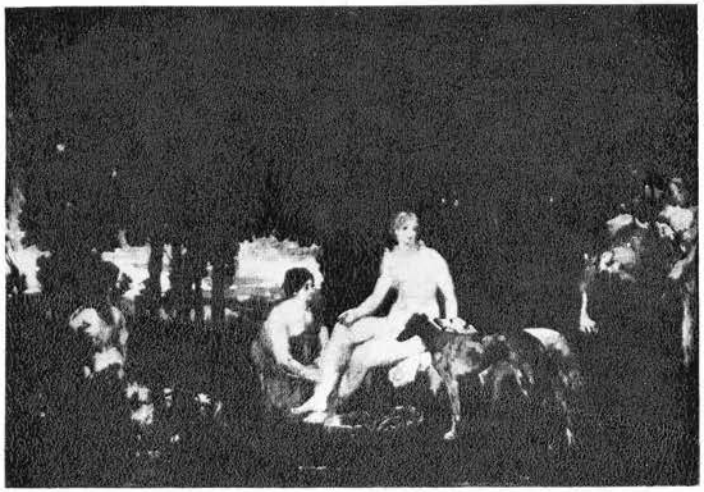
LUDWIG RICHTER:
Plimbare cu barca pe Elba
in dreptul stincii Schreckenstein,
Staatliche Kunstsammlungen, Dresda

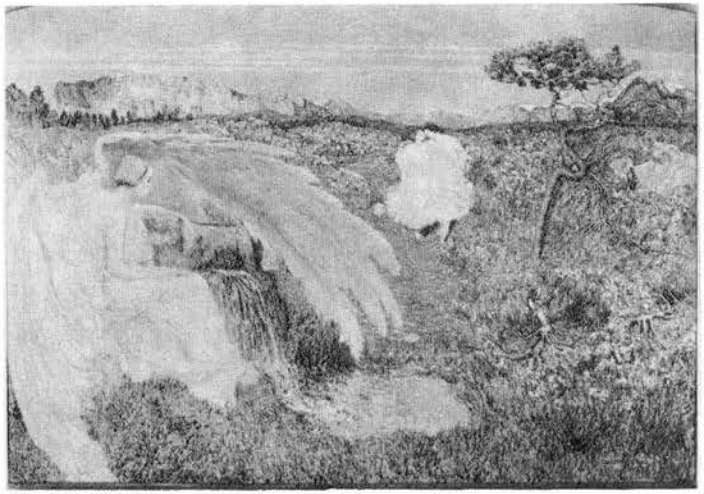
ANSELM FEUERBACH:
Episod din «Orlando furioso» de Ariosto,
Baden-Baden (Foto Erich Bauer, Karlsruhe)





MORITZ VON SCHWIND:
Simfonia, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
München (Foto Joachim Blauel, München)





HANS VON MAREES:
Diana la baie, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Foto Joachim Blauel, München)

GIOVANNI SEGANTINI:
Iubirea la izvoarele vieții,
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano (Foto Scala)

neputință ca adevărurile dezvoltate în *Geniul Creștinismului* să nu fi contribuit la schimbarea ideilor. Tot de această lucrare se leagă și gustul actual pentru edificiile Evului Mediu... Și dacă s-a abuzat de părerea mea, dacă lumea moare de plictiseală tot auzind cum se pălăvrăgește despre gotic, nu eu sînt de vină.»

Elementul modern conținut de romantism se potrivea cu această pietate față de trecut, căci propovăduind goticul, mobilîndu-ți casa *à la cathédrale*, și purtînd costume trubadurești făceai parte din avantgardă. Artiștii cei mai «înaintați» din această epocă își afirmau voința de-a rupe cu gustul generației precedente făcînd un salt cu patru cinci secole în urmă. Neoclasicii care urmau tradiția celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea erau socotiți niște înapoiați de către tinerii din grupul Jeune-France purtînd costumul favoriților lui Henri al III-lea: aceștia din urmă întruchipau arta viitorului și rîndurile cele mai înaintate ale prezentului.

Pictura romantică ce se dezvoltă în mare parte în această atmosferă atît în Franța cît și în Germania mai ales, păstrează profunda ei amprentă. Preferința pentru subiectele medievale se menține chiar și la pictorii cu tehnica cea mai modernă; cît despre nazareeni, idealul lor era, precum am spus, întoarcerea exclusivă la gîndirea și la maniera de-a picta din secolele al XIV-lea și al XV-lea; prin aceasta, ei își închipuie că se dovedesc niște înnoitori. Între trecutul apropiat și trecutul îndepărtat, primul este repudiat cu cea mai mare asprime în timp ce al doilea oferă mai mult farmec. Ambiția acestor revoluționari ai artei este reînvierea Evului Mediu: «noi, spunea Schlegel, sîntem cei care trăim într-adevăr în adevăratul Ev Mediu, care a fost fals interpretat în epocile precedente».

Dar cînd un entuziasm proaspăt se înrădăcinează în spiritul și în operele trecutului, el le deformează în scopul de a le adapta aspirațiilor sale: își creează un Ev Mediu pentru uzul romantic care nu prea

seamănă cu cel al istoricilor și al arheologilor, dobîndind destul de repede o fizionomie de mit. Mitul medieval, alături de mitul napoleonian, de cel oriental, sau scandinav, și mai mult decît ele, este unul dintre resorturile majore ale sensibilității romantice. Probabil că acest mit s-a elaborat cu deplină bunăcredință în atelierele pictorilor și în cenaclurile poeților încurajați de filozofi care dădeau intuițiilor și elanurilor artiștilor fermitatea și soliditatea unei doctrine.

Nu exagerăm spunînd că romanticii s-au recunoscut în oamenii Evului Mediu; faptul că au adoptat această epocă, înseamnă că ea fusese ceea ce visa să fie propria lor epocă. Într-un cuvînt, s-au proiectat în acest trecut, uitînd că trecutul nu reînvie niciodată și că nu poate fi însuflețit decît în măsura în care este modernizat. Modernizarea goticului devine așadar speranța și ambiția artiștilor care au căutat în imitație cel mai bun mijloc de-a fi ei înșiși. Dar cum un mit nu-i viu decît în măsura în care integrează în formele vechi o voință actuală, medievalismul romanticilor păstrează o prospețime, o tinerețe, un accent de noutate pe care nu le au niciodată reconstituirile arheologice riguroase: *coeficientul de interpretare* ce intră în joc ori de cîte ori o estetică modernă se întoarce la forme vechi, conferă adeseori creațiilor neo-gotice intensitatea și capacitatea de-a uimi proprie ineditului. S-ar putea ca această manieră de-a privi Evul Mediu răspîndită de romantici să fi făcut într-adevăr din formele medievale ceva nebănuit pînă atunci. Romantismul a insuflat propria lui tinerețe Evului Mediu, și chiar în devoțiunea sa față de *vechi pentru că este vechi*, el își manifestă uimirea plină de bucurie cu care privește erupția ineditului. Romantismul contemplă înmiunat un Ev Mediu pe care îl crează el însuși, scos din imaginația sa, și reclădește și decorează pornind de la elementele furnizate de cunoașterea trecutului autentic.

În timp ce arhitecții, incapabili să inventeze forme noi, mergeau de la pseudo-clasic la neo-gotic,

și nu creau, în cel mai bun caz, decît niște pastișe iscusite, biserica Madeleine sau Sainte-Clotilde din Paris, de exemplu, sau își permiteau îndrăznelile timide ale «stilului trubaduresc», în fantezii decorative ce nu afectau structurile în sine, Karl Friedrich Schinkel, care avea să reconstruiască în stil doric Berlinul de la începutul secolului al XIX-lea, a oscilat multă vreme între obediența față de formele Greciei și spiritul catedralei. Împărțit între aceste două tendințe tot atît de puternice și care îl tiranizau cu aceeași violență, el n-a găsit un compromis decît într-o diviziune a personalității sale. Ca arhitect, a construit edificii clasice, dar a știut să dea acestui clasicism vigoarea concentrată, îndesată și musculoasă a arhaicului. Ca decorator de teatru și pictor, s-a abandonat fără nici o constrîngere pasiunii sale pentru Evul Mediu.

Ca și ceilalți romantici, Schinkel presimțise că goticul real nu fusese și nu putea fi niciodată atît de frumos ca cel visat. Construcția de catedrale romantice sau gotice n-ar fi decît niște cópii ale vechilor catedrale, căci era obsedat de un simț al gigantismului care făcea irealizabile visele sale. Ca atare, a avut înțelepciunea să nu creeze un conflict între imaginea închipuirii sale și realizatul — sau realizabilul —: experiența catedralei din Köln sta mărturie pentru a dovedi la ce tragică nedesăvîrșire duce o ambiție nesăbuită. Această certitudine că nu va putea clădi niciodată catedrala care trăia în imaginația sa i-a interzis orice transpunere practică: cine aspiră la imensitate nu se poate mulțumi cu lucruri mărunte. I s-a întîmplat, pentru a satisface un client regal, să propună pentru aceeași biserică două planuri diferite, adică să ofere alegerea între un templu grecesc și o catedrală din secolul al XII-lea, dar cu dorința ascunsă ca alegerea să se oprească la templu; cum s-a și întîmplat. Într-o zi, a reușit chiar să adune în castelul Ermannsdorf, la Wörlitz, pentru principele de Dessau, o seamă de construcții decorative gotice și de

edificii neo-grecești, dar era o experiență primej-

dioasă, mai prudentă în teatru, unde pînza pictată e mai potrivită pentru astfel de paradoxuri. Schinkel a regîndit Grecia, dar niciodată n-a fost acolo; pentru el, Partenonul nu se separa niciodată pe deplin de ceţurile Spreei. Cum drama romantică lăsa pe seama tragediei clasice subiectele greceşti sau romane, iar pe ale sale şi le alegea din istoria, legenda sau literatura Evului Mediu, el a retrăit Evul Mediu idealizîndu-i generos proporţiile şi formele. Pe cît suferă de îngrădirile impuse imaginaţiei sale de condiţiile practice atunci cînd construieşte castele reale, acela al principelui de Muskau, de exemplu, unde totuşi cheltuieşte atîta fantezie, pe atît se abandonează acelor dimensiuni colosale pe care le îngăduie visele atunci cînd schiţează decorurile pentru *Undine* de La Motte Fouqué sau *Kätchen von Heilbronn* de Kleist. Cînd compune douăzeci şi şapte de serii de decoruri pentru *Flautul fermecat*, el îşi încearcă puterile în elaborarea unui stil compozit în care, eliberîndu-se de orice model istoric exact, urmează doar propria sa imaginaţie. Dramele *Sturm und Drang* îi oferă variaţiuni bogate pe temele cu burguri, catedrale şi mînăstiri. Acest adorator al grecilor, graţie căruia Berlinul va fi denumit Atena de pe Spree, trăieşte în plin secol al treisprezecelea şi se vrea chiar contemporanul lui Ossian şi al Nibelungilor. Feeria romanelor Mesei Rotunde este pentru Schinkel o realitate şi într-o admirabilă acuarelă de la Walfraf-Richartz Museum din Köln, vede castelul Graalului înălţîndu-şi cutezător deasupra norilor turnurile ameţitoare, podurile aruncate peste prăpastie, terasele şi donjonurile. Se pare că această acuarelă a inspirat, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, grupul de arhitecţi care a împietrit în castelul de la Neuschwanstein reveriile prodigioase ale lui Ludovic al II-lea de Bavaria.

Cînd studiem machetele de decoruri ale lui Schinkel, care constituie aproape singura lui activitate pînă în 1815, cele pentru *Kätchen*, de exemplu, observăm în ele dorinţa sa de-a reuni,

după inspiraţie şi într-o dezordine pitorească, cele mai diferite stiluri gotice, fără să uite chiar şi unele adaosuri romanice sau renascentiste. Teatrul era pentru Schinkel locul magic în care dificultăţile şi imposibilităţile, ce paralizau în el pe arhitectul imaginativ, nu mai puneau nici o piedică în calea fanteziei. S-a spus că era cel mai genial decorator de teatru din cîţi a avut Germania vreodată. Într-adevăr, în gîndirea lui, scena reprezintă creuzetul perfect în care trebuie să se realizeze acea operă de artă totală (*Gesamtkunstwert)* la care visau romanticii şi pe care a realizat-o Wagner prin fuziunea elementelor vizuale şi auditive, în acea asociaţie de idei şi de forme în care poezia, muzica, artele plastice, pantomima, eclerajele, îşi jucau rolul într-o desăvîrşită armonie.

Schinkel, care se născuse în 1781, şi-a început ucenicia de pictor la Gilly, autorul unor decoruri interesante, şi atmosfera romantică a peisajelor teatrale l-a determinat să picteze peisaje după natură în acelaşi spirit romantic ; în realitate, Schinkel n-a ajuns niciodată să deosebească exact visul de realitate, teatrul de viaţa de toate zilele. Totuşi, în 1803, pleacă în Italia unde rămîne doi sau trei ani ; acolo admiră mai ales monumentele din Evul Mediu, stilul bizantin al pieţei San Marco din Veneţia şi ceea ce numea el « arta sarazină » din Sicilia, dar cel mai mult l-a impresionat Domul din Milano, care rămîne în ochii lui un model prin excelenţă şi un exemplu desăvîrşit. În acest ev mediu italienesc, el recunoştea mai ales un « caracter superior şi pecetea unei concepţii filozofice despre artă ».

Vroia să fie arhitect, dar împrejurările politice nu erau de loc prielnice unei mari mişcări de construcţie în Prusia anilor 1806, şi Schinkel cunoştea prea bine condiţiile de « construcţie » de aiurea pentru ca să nu ştie că totul lipseşte, în momentul acela, pentru a înălţa un edificiu comparabil Domului din Milano ; lipsesc banii, dar şi mai mult lipseşte meşterul, şi odată cu el, echipa de calfe, tradiţiile artiza-

nale, minunatele secrete ale meșteșugului ce se transmiteau cu evlavie în Bauhütte [1] și constituiau regulile de aur ale constructorilor. Imposibilitatea materială deci, dar și imposibilitatea morală, căci gustul clasic încă mai stăpînește clasele de sus ale societății, principii cum și pe acel principe al spiritului care, de la Curtea din Weimar, guvernează estetica Germaniei, Goethe.

Pictor și deopotrivă arhitect, Schinkel renunță așadar, provizoriu, să construiască pînă cînd împrejurările vor fi mai prielnice ; se mulțumește să execute decoruri de teatru — patruzeci și două de spectacole numai între 1816 și 1832 . . . — dar începe să arate în expoziții o seamă de panorame pe care le execută urmînd principiul *vedute*-lor cu perspective singulare aduse din Italia. Aceste panorame îi creează o anumită faimă, cele de la expoziția din 1810, mai ales, care prin latura lor fantastică atrag poeții avizi de orice aluzie la supranatural. Acolo s-a născut prietenia dintre tînărul arhitect și autorii culegerilor *Knaben Wunderhorn* [2], Clemens Brentano și Achim von Arnim. Schinkel îi însoțește pe frații Brentano într-o călătorie în Renania în 1811.

Tema Rinului, care avea să inspire cu atîta forță pe romantici, își face apariția în literatură și în pictură. Asociat momentelor de glorie ale Sfîntului Imperiu și ale destinului Germaniei, Rinul nu mai este un simplu factor geografic sau chiar politic, ci un fel de personaj natural și totodată

[1] În germană: asociație a zidarilor (N. trad.)

[2] Este vorba de o culegere de romanțe și balade populare, în trei volume. Primul, dedicat lui Goethe; apare în 1806 sub titlul *Des Knaben Wunderhorn*. Al doilea și al treilea, apărute în 1808, erau intitulate *Wunderhorn* și *Alte deutsche Lieder* (Vechi cîntece germane). Titlul primului volum, *Copilul cu cornul fermecat*, este și titlul baladei care deschide culegerea. Autorul ei era Achim von Arnim. În avertismentul acestei culegeri, autorii își precizează astfel punctul de vedere programatic: « Redăm aceste romanțe și balade așa cum le-am primit din gura poporului, cum le-am luat din cărți și manuscrise, cum le-am clasat și întregit ». Precum se vede nu-i vorba de o reproducere exactă ci de un fel de adaptare (N. trad.)

supranatural, unul din acele elemente divinizate pe care le glorificase și le venerase păgînismul: *Tatăl Rin*. În cursul acestor săptămîni renane, arhitectul și poetul hotărîră să compună un volum de povești ilustrate. Proiectul a început să prindă formă chiar în timpul călătoriei, în sensul că Brentano improviza povești pe care le istorisea tovarășilor săi iar Schinkel, ascultînd, desena imaginile sugerate de poet. În felul acesta, desigur, s-a născut admirabila panoramă *Oraș medieval pe malul unui fluviu* (Berlin, Schinkel Museum), construită ca o compoziție narativă în care regăsim înseși cadențele povestirii. Uriașa catedrală gotică se înalță, scăldată în lumină pe fondul unui cer de furtună printre norii căruia se pierde un curcubeu. Ea se ivește dintr-o pădure deasă străbătută de un miraculos cortegiu, somptuos și războinic, de principi și cavaleri ce se îndreaptă spre porticul bisericii. Nu departe de catedrală, din aceeași masă compactă a copacilor, țîșnește o cetățuie. În arierplan, aceeași lumină argintată care ilumineză fațada catedralei scaldă un oraș imens, întins pe amîndouă malurile unui fluviu plin de clopotnițe, de campanile și de turnuri.

Totul ar putea fi doar un decor de teatru, dar este mult mai mult decît atît, este lumea interioară a lui Schinkel cu acel amestec de natură puternică și misterioasă reprezentată de pădure și de o civilizație umană surprinsă în expresia ei supremă, adică în Evul Mediu gotic. Concepția lui despre natură era identică cu aceea a lui Philipp Otto Runge și a lui Caspar David Friedrich care, amîndoi, l-au influențat foarte mult. De la maestrul de la Greifswald a învățat să cunoască misterul puternic al energiilor elementare, violența panică a copacilor, a cerului, a apelor. Runge, care l-a inspirat să picteze, în 1813, *Ceasurile zilei* și *Anotimpurile*, l-a dus la o concepție mai idilică, mai puțin dramatică și, în același timp, la o reprezentare aproape impresionantă a emoției, lesne de recunoscut în marina italienească *Dimineața* (Berlin) și în pei-

sajul roman cu pelerin (Berlin) unde îl regăsim pe decoratorul de teatru. Acesta e și mai ușor de recunoscut în bizarul *Peisaj cu salcie plîngătoare* (Berlin) construit ca o *veduta* și în perspectivă panoramică. În spatele copacului, se desfășoară pînă-n depărtări de nedeslușit o priveliște foarte vastă cu munți, orașe, păduri, lacuri, dar elementul cel mai straniu este acea adunare de cavaleri în armură, cu coroane și căști, grupați în jurul sălciei pe-o terasă semicirculară a cărei complexitate înaintează spre privitor printr-un ciudat efect de perspectivă.

Mai semnificativă și mai reprezentativă pentru spiritul medievalizant al lui Schinkel este o biografie pe care a intitulat-o bizar: *Încercare de exprimare a plăcutei melancolii, plină de nostalgie, care ne cuprinde inima cînd auzim răzbătînd din biserică muzica serviciului divin.* În acest titlu, muzica este sugerată: Schinkel vrea s-o auzim, și pentru a ne conduce de la experiența vizuală la experiența auditivă, rînduiește niște copaci uriași ascunzînd pe jumătate o fațadă de biserică gotică, ale cărei coloane subțiri sînt așezate ca niște tuburi de orgă. Foșnetul crengilor acordîndu-se cu cîntecele orgii ce vin dinspre catedrală ne umple inima de o melancolie pe care pictorul vrea să ne facă s-o simțim; cît despre decorul de cimitir, în care se înalță copacul și biserica, el se află acolo doar pentru a accentua dispoziția de spirit melancolică în care vrea să ne cufunde artistul.

Cum a devenit arhitect prin excelență acest pasionat al Evului Mediu și al goticului care, începînd din 1816, a semănat Berlinul cu edificiile neo-dorice care l-au făcut celebru și datorită cărora este admirat în primul rînd? Cum de s-a metamorfozat acest decorator de teatru, care clădea niște lumi iluzorii pe cele două dimensiuni fragile ale pînzelor de fond și ale portanților, într-un personaj oficial bucurîndu-se de-o mare autoritate, director al monumentelor, consilier suprem al construcțiilor?... Să fi fost vorba de-o convertire la clasicism, comparabilă convertirii

la catolicism și la gotic a atîtor artiști și poeți? Explicarea modului în care s-a produs această transformare ne-ar duce prea departe. Schinkel a iubit sincer neo-doricul cu care a umplut Berlinul; el a îmbrăcat gravitatea clasicului oficial, dar, în realitate, a adoptat acest stil pentru că nu putea construi edificii gotice, cu părere de rău, și socotindu-l *rece și lipsit de semnificație.* Nutrise ambiția tot atît de deșartă ca și speranța reînvierii goticului de a-l interesa pe regele Prusiei în reconstrucția Domului din Berlin într-un stil compozit care să îmbine elementele cele mai fericite ale celor două stiluri. Prezentase ca atare trei proiecte, unul riguros clasic, al doilea vădit gotic, iar al treilea de-o hibriditate ciudată. În sinea lui, Schinkel era convins de suprema desăvîrșire a goticului și, în acest sens, ne-a dat, simbolic, o dovadă destul de izbitoare într-alt tablou de-al său unde, o dată în plus, catedrala este personajul principal.

Biserica ni se prezintă aici dinspre absidă, fațada ei, (invizibilă nouă) iluminată de soarele în asfințit, înfățișîndu-ni-se în contra luminii. În prim plan, cîțiva luntrași și cîțiva hamali încarcă de zor o barcă lîngă un «felinar al morților»[1]. Pe ambele maluri ale fluviului ce curge la poalele colinei pe care se înalță biserica, se îngrămădește toată neorînduiala pitorească a vechiului oraș medieval, dar trebuie să studiem foarte atent acest tablou pentru a desluși două rapeluri *clasice:* foarte departe și aproape înghițite de acoperișurile țuguiate, un mic templu rotund, amintire a Templului Sibylei din Tivoli, iar lîngă apă chiar, într-o întăritură stîncoasă ascunsă pe jumătate de copaci, o fațadă minusculă cu niște coloane susținînd un fronton.

Poate fi oare simbol mai evident și mai elocvent decît acesta? Masa impunătoare, uriașă, creație de titani, Catedrala invadează aproape tot tabloul,

[1] Coloană scobită, așezată în preajma cimitirelor și avînd în partea superioară un fel de grilaj în care se punea un felinar (N. trad.)

dominatoare, tiranică, poruncind orașului și oamenilor, semnificînd atotfrumusețea și atotputernicia, tolerînd în părțile mai ascunse și mai puțin izbitoare ale compoziției, cu o bunăvoință ce aduce mai degrabă a nepăsare, pe acești supraviețuitori timizi și minusculi ai antichității, pe care neoclasicismul secolului al XVIII-lea îi iubise atît de mult încît a înlăturat orice altă artă.

Schinkel ni se recomandă și ca un maestru al *peisajului cu ruine* care devine una dintre temele caracteristice ale picturii romantice, și în care se îmbină marea temă a peisajului ca atare și aceea a ruinelor gotice. Arhitecții peisagiști ai rococoului descoperiseră la timpul lor că goticul oferă ruinele cele mai emoționante printre « fabricile» unei grădini. Finețea scheletică a coloanelor, a ferestrelor, a rozetelor sale, poate ilustra un *memento mori* comparabil celui sugerat de scheletul omenesc. Impresia de părăsire, de paragină, de îndărătnicie neîmblînzită pentru a supraviețui, pentru a dăinui ca ruină dacă nu ca edificiu viu, și meditațiile melancolice pe care le propune acest spectacol privitorului, fac din peisajul cu ruine gotice unul dintre motivele cele mai bogate și mai frumoase din toată pictura romantică, atît la Victor Hugo cît și la acuareliștii englezi, la Blechen, la Carus, la Oehme și chiar la Caspar David Friedrich.

De la Schinkel, Schinkelmuseum din Berlin posedă un foarte frumos *Clar de lună*, în care se văd cîteva *arcuri* gotice, printre brazi în vîrful unui promontoriu ce înaintează în lac. O barcă de pescuit lunecă lin pe apă și luna destul de coborîtă pe orizont își risipește liniștea senină peste o lume împăcată cu noaptea. Pictorul a sugerat aici o impresie muzicală comparabilă celei conținute în litografia descrisă mai sus, mai puțin evidentă, desigur, mai puțin explicită, mai puțin voită, dar lesne de recunoscut de cine știe să *asculte* un tablou și știe, de asemenea, cînd și cum trebuie *auzită* și *privită* o pictură romantică. Acest apel la muzică este inseparabil de goticul

lui Schinkel; el nu are nimic comun, firește, cu armonia structurală a neo-doricului său, înzestrat și el cu propria lui muzică interioară, căci Schinkel nu ar fi fost marele arhitect care a fost dacă n-ar fi construit, în orice împrejurare, sub semnul muzicii. Efuziunea spirituală și izbucnirea emoției conținute în *Clarul de lună* de la Berlin te duc cu gîndul la cel mai frumos lied, și nu poți privi *Catedrala pe malul unui fluviu* fără să-ți amintești numaidecît Simfonia în mi bemol major, numărul trei, numită Renană, de Robert Schumann care face și el să cînte cu o monumentală splendoare elementele dragi atît lui însuși cît și arhitectului, catedrala, fluviul, orga.

Peisajele cu ruine se deosebesc simțitor de cele din secolul al XVIII-lea unde coloanele antice, fragmentele de arhitrave, capitelurile prăbușite, statuile sfărîmate constituiau un accesoriu pitoresc emoționant uneori prin invocarea splendorilor trecutului, dar comparabil de cele mai multe ori cu un accesoriu de teatru pe care îl schimbi și-l deplasezi după bunul tău plac. Ruiniștii italieni au executat cu o mare virtuozitate asemenea spectacole, pe jumătate reale, pe jumătate imaginare ce aduceau în familiaritatea prezentului marile forme ale antichității. Frontispiciul ediției din 1871 a *Ruinelor* lui Volney, în care un călător culcat într-o rînă sub un palmier contemplă în depărtare întinderea necuprinsă a unui oraș în ruine pierdut în deșert, ar putea fi considerat ca o etapă intermediară a ruinismului. Gravura este în așa fel compusă încît să sugereze că acest călător zărește deopotrivă un peisaj real și o fantomă de oraș, un peisaj metafizic ce oglindește meditațiile sale cu privire la șubrezenia celor mai puternice civilizații și la vremelnicia lucrărilor omenești. Astfel înfățișat, peisajul cu ruine ar fi prelungirea acelor vanitas mult îndrăgite de moralismul pictural al secolului al XVII-lea, o lecție filozofică, un *memento mori*. Ruinismul italienesc se dezvoltase în același moment în care « ruinele » începeau să-și cîștige

locul în grădinile de tip englezesc, dar gustul

crescînd pentru « fabricile » din parcuri se trage mai ales din faptul că ele sînt, mai înainte de toate, o surpriză, o întîlnire stranie și neprevăzută. Mai convingător decît o meditație asupra morții, ele invită la aprecierea surprizelor fericite ale existenței, chiar atunci cînd se raportează la subiecte evocate de « puntea filozofilor » sau de « grota sihastrului ». Chioșcurile de muzică din grădinile de tip franțuzesc fac lor falselor capele pe jumătate năruite, fragmentelor de colonade ce se oglindesc într-un helești, sau unui turn dărăpănat. « Templul iubirii » în stil antic trage îndărăt în fața sihăstriei cine știe cărui sfînt schimnic, și lumea savurează o tristețe fugară, dictată de priveliștea unei stele funerare înălțate sub o salcie plîngătoare, a unui sarcofag deschis într-un hipogeu fictiv, dar emoția inspirată de astfel de spectacol naște o melancolie plăcută și scurtă, nicidecum un sentiment profund.

Arhitectul peisagist care compune parcul romantic este mai întîi de toate un pictor care își compune grădina asemenea unui tablou, grupînd în așa fel elementele pitorești încît ansamblul formelor și al culorilor să producă efectul cel mai surprinzător. Această căutare a « efectului », în ansamblu și în detaliu, merge atît de departe încît William Kent va sădi copaci uscați în grădina de la Kensington, iar scoțianul Blakie recomandă ca în grota așezată sub cascada din parcul din Ermenonville să fie puse cîteva armuri, pentru a produce o impresie și mai romantică. « Gustul depravat al liniilor drepte », pe care marchizul d'Harcourt, unul dintre primii și cei mai iluștri teoreticieni ai grădinii romantice, îl reproșa arhitecților de grădini de tip franțuzesc, răspundea unei nevoi de claritate în idei, de măsură și de logică în sentimente. Dimpotrivă, în grădina englezească, al cărei adevărat creator va fi, în mod paradoxal, francezul Charles René Dufresny, iraționalul, neprevăzutul, insolitul, burlescul domnesc în exclusivitate; în acest fenomen nou putem remarca o resurgență a ceea ce se produsese în perioada « romantică » de la sfîr-

șitul Evului Mediu, și în anturajul deopotrivă de romantic al Marilor Duci de Burgundia. « Surprizele » parcului din Hesdin reapar în « fabricile » grădinii romantice, căci un spirit identic și-a infiltrat melancolia atît în gîndirea de la sfîrșitul Evului Mediu cît și în aceea a barocului tîrziu. Toate temele picturii romantice se anunță în aceste grădini compuse pitoresc și pictural pentru a crea o emoție asemănătoare celei pricinuite de un tablou: accesorii medievale, simboluri melancolice, motive orientale. Acest tip de universalitate artificială ce va fi căutată, în secolul al XIX-lea, în Expozițiile Universale, se și realizează, la o scară mai mică, în grădina romantică, presărată de sihăstrii gotice, pagode chinezești, obeliscuri egiptene, cărora la Bagatelle, Blakie le adaogă chiar și *un mormînt al lui Mahomed.* Grotele, labirinturile, jocurile mașinăriilor automate și surprizele incongruente ale primelor parcuri romantice din secolul al XVIII-lea existau încă în romantismul celui din Hesdin și își vor găsi obîrșia, după toate aparențele, în repertoriul de minunății ale lumii pe care împăratul Hadrian, cu un suflet și un spirit aît de romantice, poruncise să fie instalate în vila sa de la poalele dealului Tivoli.

Gravurile care înfățișează Cimitirul des Petits Augustins de Alexandre Lenoir și primul Muzeu al Monumentelor franceze păstrează imaginea acestei surprinzătoare prezentări a ruinelor gotice într-un decor de grădină. Motiv de inspirație pentru artiști, subiect de emoție pentru sufletele sensibile, muzeul, foarte departe de orice didacticism, se voia pitoresc, bunul Lenoir socotind clarul de lună și sălciile plîngătoare capabile să pună în valoare vestigiile arhitecturale și să le ajute *să glăsuiască inimii.*

Ilustrația romantică franceză folosește din plin peisajul înfățișînd ruine cu accesorii gotice. Se vădește într-adevăr că edificiile romanice sînt mai puțin sugestive, mai puțin lirice, mai puțin prielnice elanurilor imaginației decît turnurile lanceolate, înaltele ferestre, larg deschise cu coloane sub-

ţiri. Eleganţa nervoasă şi de-o nelinişte aproape patologică a motivelor ornamentale ale goticului tîrziu se pretează mai bine în acest scop decît sobrietatea robustă a romanicului. Elanul neverosimil al goticului duce gîndul la ceva ilogic, irealizabil şi absurd, care măgulește imaginaţia romantică. El sfîrşeşte prin a fi atît de strîns legat de ea încît adversarii romanticilor îi numesc pe aceştia « gotici », iar stampele satirice urmărind ridiculizarea lor, ale lui Mayoux de exemplu, nu uită să aşeze alături de poetul cufundat într-o sumbră reverie turnurile ornamentate ale unei biserici. Latura « umană » (vie, organică) şi vegetală a goticului îl face capabil, mai mult decît oricare altă formă plastică, să traducă emoţiile inimii şi să se asocieze lor.

În timp ce Johannot şi Devéria scoteau din acest repertoriu al « ruinelor » elemente decorative pentru budoarul sau boschetul tinerelor femei lăcrămoase, pictorii romantici englezi, Cozens, Cotman, Girtin, Turner, străbăteau cîmpia în lung şi în lat, cu cutia de acuarele în bandulieră, în căutarea acelor emoţionante abaţii căzute în paragină, pierdute în păduri sau parcuri. Ei nu aveau pentru gotic acea predilecţie morbidă şi deformantă a lui Horace Walpole sau a lui Beckford, care transformau o ruină autentică în viziunea halucinantă a unui mîncător de opiu, viziune ce poate justifica noţiunea de gotic delirant. Sincer interesaţi de arhitectura Evului Mediu, ei vroiau să studieze problemele de construcţie ale acesteia şi să explice geniul meşterilor, fără să neglijeze totuşi frumuseţea pitorească a unor vestigii pe jumătate înecate în vegetaţie. Un dublu elan, al inteligenţei care analizează structurile arhitecturale şi al inimii care se emoţionează în faţa unui spectacol pe cît de impresionant pe atît de impunător, îi călăuzeşte pe aceşti tineri artişti care pătrund în plin romantism după ce urmaseră « calea gotică ». Parcursul acesta e deosebit de evident la Turner, care a început cu acuarele după faimoasele abaţii din Tintern şi Malmesbury; grija exactităţii documentare, întot-

deauna respectată, nu paralizează elanul sentimentului şi lasă să răzbească melancolia muzicală pe care o întîlnim întotdeauna la Turner, chiar la începuturile sale.

Această melodie, foarte evidentă la gravorii francezi — şi căreia tehnica nouă a litografiei, inventată de Lennefelder, i-a dat un accent nou, o nouă tonalitate — şi la acuareliştii romantici englezi, se dezvoltă într-o orchestraţie mai puternică, mai complexă şi mai variată la o seamă de romantici germani ca Caspar David Friedrich, Blechen, Carus, Oehme. Pictorul simfonizează şi orchestrează, ca şi cum ar fi vorba de un grup de instrumente, ruina, copacul, noaptea, luna, personajul aşezat chiar în centrul acestei armonii unde ascultă muzica ce emană din tot ce-l înconjoară. « Peisajul cu ruine » german e mai sonor decît oricare altul, pentru că a fost construit conform unei idei muzicale şi cu ajutorul unor sugestii acustice care întăresc emoţia provocată optic. Auzim peisajul în măsura în care îl şi vedem, căci pictorul a înzestrat cu voce elementele naturii şi asemănarea coloanelor gotice cu ţevile de orgă creează iluzia acelor sonorităţi ample şi profunde care, pe vremea cînd erau *vii*, însufleţeau bisericile şi abaţiile, iar o consecinţă a romantismului care a asistat la învierea marilor organişti din secolul al XVII-lea, care i-a pus din nou la loc de cinste pe Bach, Pachelbel, Buxtehude, Scheydt a fost şi aceea că pictorii şi poeţii au început să considere muzica cel puţin tot atît de importantă ca poezia şi pictura.

Toată pictura romantică germană este atît de impregnată de muzică încît aceasta se revarsă din tablou, acţionînd asupra simţurilor, a inteligenţei şi a sensibilităţii omului care o contemplă în acelaşi fel ca şi cîntecul instrumentelor sau al vocii omeneşti.

Dominanta funebră este subliniată prin predilecţia lui Carl Gustav Carus de a înfăţişa cimitirul din Oybin, mormintele sale aproape îngropate sub zăpadă, asemănătoare gorganelor antice, tumulilor « mormintelor hune », dragi şi lui Friedrich,

căruia îi plăceau mult și menhirii megalitici biciuiți de valurile Balticei, măturați de vîntoasele dezlănțuite ale nordului. Brazii stufoși, ferestrele gotice ale vechii abații devastate (Leipzig) amintesc desenul în cretă de la Muzeul Folkwang din Essen unde, prin spărtura unui zid în ruine, vedem înălțîndu-se în depărtare, mîncată de vegetație, fantomatică sub clarul de lună, catedrala gotică înconjurată de case cu frontoane triunghiulare. Ceea ce s-a spus despre valoarea sonoră a «peisajului cu ruine» în romantismul german, se găsește întărit în opera lui Carus prin motivul omagiului în memoria lui Goethe, pe care l-a tratat în repetate rînduri, la scurt timp de la moartea poetului. Una dintre aceste versiuni, aflată la Kunsthalle din Hamburg, înfățișează un sarcofag gotic, înălțat în plin munte, străjuit de niște piscuri abrupte, la poalele cărora crestele brazilor degajă nori grei. Pe capacul sarcofagului stau îngenunchеați doi îngeri înclinîndu-se în fața unei harpe, simbol al geniului poetic.

Construit ca o simfonie, tabloul ne invită să auzim în noi înșine vocile numeroase ale unei orchestre materializate aici de munții înalți de cascade, de copacii zbuciumați de vînt, de vocea îngerilor, toate acestea concertînd împreună cu harpa, instrumentul solist, din care se face auzită vocea lui Goethe. În pictura pe aceeași temă de la Goethe-museum din Frankfurt, în locul harpei figurează o liră antică, iar îngerii sînt înlocuiți cu niște lebede. Aici nu mai apare nici muntele nici pădurea, ci o mare agitată simbolizînd viața omenească și un cer de furtună în norii cărora se pierde un curcubeu.

Cimitirul din Oybin, atît de des înfățișat de Carus, e înlocuit în tablourile lui Friedrich cu ruinele abației din Eldena unde maestrul din Greifswald a reprezentat de atîtea ori procesiunile sale de călugări mergînd la îngropăciunea unui frate de-al lor în cimitirul înzăpezit, într-un sfîrșit de după-amiază apăsătoare și tristă de iarnă. Friedrich a înfățișat de asemenea (Weimar) un soldat al armatei de eliberare, îmbrăcat în acea uniformă pitorească pe jumătate militară pe jumătate de ucenic pictor, a vînătorilor din armata lui Lützow, meditînd în fața mormîntului gotic al lui Hutten [1], în absida unei biserici a cărei boltă e înlocuită de crengile înclinate ale unui copac uriaș ce adăpostește capela funerară.

Foarte atent la reprezentarea cît mai fidelă și mai precisă din punct de vedere documentar a copacilor și-a detaliilor de arhitectură din desenele sale, Friedrich fusese frapat de asemănarea dintre structurile copacului mort și cele ale ruinei gotice. Materia — vegetalele și pietrele — se schimbă, dar gîndirea ce împrejmuiește ruinele din Eldena se acordă cu nervozitatea suplă și descărnată a ferestrelor înalte cu vitraliile sfărîmate. Decorator de teatru asemenea lui Schinkel și, pînă în momentul cînd îl cuprinde pasiunea Italiei, un mare iubitor de gotic, Carl Blechen se străduiește atunci cînd pictează la rîndul său ruine de biserici, în păduri, să nu cadă într-un medievalism cu portanți și decoruri de teatru. Ne-a rămas de la el, la Königsberg, un tablou din 1833, mult posterior așadar șederii sale în Italia, pictat probabil la Paris, și precedînd cu numai patru ani nebunia în care avea să sfîrșească artistul, tablou ce constituie unul dintre cele mai frumoase *peisaje cu ruine* ale romantismului. Mai mult încă decît strania și tulburătoarea *Mînăstire* de la Berlin și *Ruina cu bufniță* (colecție particulară, Wiesbaden) despre care am vorbit în alt capitol, această navă de biserică fără acoperiș oglindindu-se în apa ce scaldă poalele zidurilor, această adîncă tristețe a ruinei pierdute în fundul unei păduri și pe care călătorul — pelerinul — a întîlnit-o ca din întîmplare, se impune în imaginația privitorului cu intensitatea fantasticului. Într-o parte a tabloului, pădurea întunecată, de nepătruns, în cealaltă

[1] Ulrich von Hutten (1488–1523), om de litere și teolog german, celebru pentru atacurile sale virulente împotriva clerului și a călugărilor cum și pentru tentativa sa de a răscula burghezia și poporul împotriva principilor și a episcopilor (N. trad.)

un schelet de biserică înălțîndu-se fantomatic în crepuscul asemenea unui strigoi; priveliștea nu mai este melancolică ci înfricoșătoare, și meditația în care se cufundă călătorul în fața unui spectacol atît de insolit sfîrșește prin a se transforma în halucinație. Va rezista oare călătorul la fascinația pe care o exercită asupra acestui om obosit, neliniștit, descurajat, atracția apei sumbre și totuși scînteietoare ce inundă capela, magia primejdioasă a acestor ruine, în picioare ca un cadavru de piatră îngropat vertical în cripta lui de verdeață groasă și de noapte...
Catedrala iarna de Ernst Ferdinand Oehme aduce mărturia unui romantism mai potolit decît al lui Blechen sau al lui Carus și, în mod excepțional în această pictură, tot atît de inspirat ca și al lui Friedrich. Oehme ducea pretutindeni cu el, pînă și în Italia, peisajul nordic interior care îl obseda, iar arhitectura gotică pentru care încerca o pasiune intensă se suprima pe toate aspectele naturii contemplate. Ludwig Richter, care îl întîlnise la Roma, în 1825, căci Oehme a trăit acolo o bucată de vreme cu o « bursă » acordată de principele moștenitor al Saxoniei, povestește că l-a văzut pictînd, într-o zi ploioasă, o catedrală gotică, în timp ce avea sub ochi grădinile și cascadele de la Tivoli.
Oehme a obținut primul succes la expoziția de la Dresda din 1822 — avea pe atunci douăzeci și cinci de ani — cu un tablou inspirat direct de Fiedrich al cărui elev fusese, reprezentînd funeraliile unui călugăr, într-o mînăstire gotică, pe o dimineață cețoasă de iarnă. Era poate o amintire a ruinelor abației din Eldena, pictate de Friedrich în repetate rînduri, dar atmosfera proprie lui Oehme e cu totul alta. Ea este pătrunsă, într-adevăr, de-o melancolie dulce și de-o majestate tristă pe care cei cîțiva ani petrecuți în Italia nu le-au putut modifica deloc. Faptul că Oehme reprezenta un peisaj german avînd sub ochi un motiv specific italian dovedește că lumea lui interioară aparține în continuare acelui gotic nordic pe care *Catedrala iarna* de la Muzeul din

Dresda îl ilustrează cel mai bine. Înălțimea colosală a acestei biserici ale cărei vitralii lungi și subțiri sînt iluminate din interior, fleșele și frontoanele triunghiulare ce înțeapă cerul cenușiu, greu de zăpadă în suspensie, întrezărit prin portalul îngust, copacii despuiați ce împrejmuiesc baza stîlpilor zvelți ai mînăstirii, totul e pătruns de-o stranie și viguroasă muzicalitate.
Acesta e unul dintre cele mai caracteristice și mai frumoase tablouri ale unui pictor atras de bonomia familiară a lui Richter cît și de solemnitatea sumbră și dramatică a peisajelor lui Friedrich. Ernst Ferdinand Oehme prelungește pînă dincolo de jumătatea secolului — va muri în 1855 — marele curent al peisagismului liric și tragic născut la Greifswald și înflorit luxuriant în acea « seră caldă » a academismului care a fost Academia de la Dresda, larg deschisă tuturor talentelor tinere.

LUI
Plin
in d
Stac

ANS
Epi
Bad

VII. NOSTALGIA

Nostalgia Vîrstelor de Aur. Moritz von Schwind și melancolia vieneză. Richter, interpretul familiar al bonomiei medievale. Ilustratorii romantici amestecă aspirațiile și regretele. Stilul trubaduresc. Nostalgia Evului Mediu invadează moda vestimentară. Un comic înduioșat: Spitzweg. Hans Thoma și divinizarea realului. Nostalgia antichității: Anselm Feuerbach. Învierea Vîrstei de Aur: Philipp Otto Runge.

Așa cum am văzut în capitolul precedent, un fenomen de idealizare comparabil celui care, cu clasicismul, a intervenit în favoarea antichității, apare o dată cu afirmarea romantismului în beneficiul Evului Mediu, atît de defăimat pe vremea cînd nu se bucura de prețuire decît ceea ce era grecesc și roman. Probabil că valul de orientalism ce se conturase în arta și literatura secolului al XVIII-lea a instaurat o anumită predilecție pentru un exotism care, tocmai bine, contrazicea etica și estetica clasicismului și care, grație gustului pentru straniu și străin, dragostea pentru Evul Mediu fiind *un exotism în timp*, a favorizat stilul gotic, devenit tot atît de ciudat, tot atît de surprinzător pe cît putea fi Egiptul, Persia, China sau India. Într-adevăr, goticul se afla tot atît de departe de gustul dominant în secolul al XVIII-lea pe cît puteau fi turcismele și chinezismele

— ba chiar și maimuțismele, ultima expresie a exotismului —, după care toată lumea se dădea în vînt.

Idealizarea Evului Mediu în tot ce îl reprezintă, arhitectură, forme de viață, moravuri, costume, pătrunde atît de temeinic în romantismul german și francez mai cu seamă, încît ajunge să transforme chiar modele și decorul cotidian: e vorba în același timp de-o admirație mondenă și de un fanatism estetic care sfîrșesc prin a exercita la rîndul lor o adevărată tiranie. Pentru a ne menține în limitele zonei de cercetare impuse de titlul acestei cărți consacrate numai picturii, vom lăsa deoparte tot ce se referă la născocirile încîntătoare ale stilului trubaduresc și la aberațiile în care sfîrșește el odată cu mania « catedralei » ce invadează artele decorative. Am studiat aiurea cauzele și modalitățile întoarcerii la Evul Mediu și ale acelei idealizări a trecutului care îi duce pe romantici spre cultul unei epoci cînd existau și acționau o seamă de virtuți esențiale, virtuți abolite sau cel puțin umbrite de clasicismul triumfător, după cum se considera pe vremea aceea. Este vorba așadar de-o reabilitare a acelui gotic devenit sinonim pentru tot ce era urît, inform, stîngaci, monstruos și ridicol.

Invierea arhitecturii gotice și a literaturii medievale, marele val de convertiri la catolicism, pentru că aceasta fusese religia unanimă a Europei dinainte de ruptura Reformei, glorificarea « omului medieval » căruia i se atribuie toate virtuțile de care prezentul pare lipsit, proiectarea în trecut a unei imagini ideale a individului și-a societății, explică de ce accentul acesta nostalgic este atît de evident în pictura romantică, mai puternic la germani, în rîndurile cărora supraviețuirea Evului Mediu de-a lungul perioadei Renașterii, a Barocului și a clasicismului superficial cunoscut de Germania, lasă o amprentă mai profundă.

Nu trebuie să confundăm totuși pictura istorică și pictura nostalgică. Prima urmărește cu mai multă

 sau mai puțină exactitate în reproducerea docu-

mentului, un adevăr obiectiv, așa cum apare în ciclul Carol cel Mare de Alfred Rethel, la Aachen, și mai tîrziu la Karl von Piloty. Dimpotrivă, în cea de-a doua, domină un irealism întemeiat pe de o parte pe idealizarea realului, iar pe de altă parte pe exaltarea fabulosului; aceste două tendințe coexistă în operele lui Ludwig Richter și ale lui Moritz von Schwind care sînt niște povestitori plini de imaginație și de fantezie și totodată niște idilizatori ai realității cotidiene. În pictura istorică sau epică putem așeza temele scoase din Ossian sau din *Nibelungenlied*, prea depărtate în timp, prea deosebite ca moravuri pentru a trezi atașamentul sentimental pe care îl provoacă ilustrațiile pentru *Märchen*. Episoadele din viața lui Carol cel Mare de Rethel, fie că sînt mit, fie că sînt adevăr, păstrează o distanță ce respinge orice familiaritate, în timp ce oamenii de rînd din secolele al XIV-lea și al XV-lea, îndrăgiți de Richter, se întîlnesc cu oamenii din secolul al XIX-lea și, în ciuda deosebirii de costume, și decoruri, sînt aproape asemănători cu cei moderni, ai lui Hans Thoma. Pictura nostalgică își află motivele atît în realitatea idealizată pînă la a deveni irealizată, cît și în irealismul pur al legendelor populare, al cîntecelor, al poveștilor din bătrîni, care îi oferă numeroase teme.

Moritz von Schwind va scoate aceste teme din tezaurul nesecat al Märchen-urilor care au început să fie apreciate în Germania celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, Franța luîndu-i-o înainte cu vreo sută de ani prin Perrault, de la care va lua naștere literatura foarte bogată a *Odăii zînelor*. Din tezaurul constituit de *Märchen* se inspiră, înnoindu-l, povestitori ca Hauff, Grimm, Tieck, poeți ca Brentano și Arnim reînviind străvechiul cîntec popular cu faimosul *Knaben Wunderhorn*. Izvor nesecat de înmînunare și de încîntare, Märchen-ul deschide porțile unei lumi ce poate fi, în mod paradoxal, și supranaturală și familiară, aceea a poveștilor cu zîne în care geniul lui Moritz von Schwind era mai chemat ca oricare altul să asocieze straniul și cotidianul . . .

Raporturile dintre *Märchen* și lumea onirică, semnificația lor inițiatică ce face din ele o cale secretă de acces la marile mistere îl desemnau pe von Schwind ca mijlocitor între un trecut al cărui farmec rămîne foarte viu și foarte proaspăt și acea societate romantică, larg deschisă acestui farmec. Simțul narativ al lui von Schwind, încîntător și de o naturalețe desăvîrșită, excelează în povestirea unei legende frumoase ca aceea a Fetei din mirt. Această lume a nevinovăției, a simplității, a virtuților familiare și-a aptitudinii de a comunica direct cu supranaturalul trezește și mai mult nostalgia atunci cînd o compari cu ironia uscată a *Aufklärung*-ului, cu pozitivismul său raționalist și raționalizant. Tabloul impregnat cu această nostalgie îl transportă pur și simplu pe privitor, iar dacă oamenii de astăzi rămîn îndeobște insensibili la încantațiile acestui vrăjitor, contemporanii lui Schwind, în schimb, pătrundeau cît se poate de firesc în lumea lui și găseau acolo o atmosferă conformă cu aspirațiile și dorințele lor. Cititorii lui Tieck, ai lui Brentano, ai lui Arnim recunoșteau în această artă universul fabulos în care îl inițiaseră poeții.

Tot așa cum « stilul trubadureso » nu ilustrează frumusețea sobră și proporțiile riguroase ale goticului, asemănarea medievalismului irealist al Nostalgicilor cu ceea ce era în realitate Evul Mediu e discutabilă. Depărtarea în timp este aici un factor de deghizare și de înfrumusețare comparabil depărtării în spațiu care făcuse cu putință să ia naștere și să se răspîndească mitul « bunului sălbatic ». Istoricii știau bine că Evul Mediu n-a fost acea lume idilică visată de poeți și de pictori, dar trebuia ca reveriile inspirate de o vîrstă de aur să-și poată găsi un temei pe care să se așeze. « Omul gotic » a fost așadar împodobit cu tot atîtea virtuți cîte se atribuiau și « copiilor naturii » în ciuda a ceea ce puteau povesti faptele. Acest Ev Mediu visat și popularizat de artă și de literatură în Germania, era tot atît de deosebit de ceea ce fusese el din punct de vedere istoric pe cît erau de deosebite de goticul autentic deco-

LUDW
Plimbă
în drep
Staatli

ANSE
Episod
Baden

rurile « gen catedrală » sau « gen fanfară »[1], din Franța. Dar era destul un singur grăunte de adevăr pentru ca reveria nostalgică să-și construiască, îmbinînd veridicul și fabulosul, un întreg edificiu de iluzii în care sensibilitatea romantică înflorea.

Ludwig Richter și Moritz von Schwind au fost niște artiști autentic populari prin faptul că au exprimat sentimentele și aspirațiile unei colectivități deosebit de numeroase și alcătuite din elemente foarte diverse. Ei au plăcut în aceeași măsură atît artiștilor rafinați cît și « filistinilor », nu pentru că ar fi reprezentat un ideal comun cît pentru faptul că știau vorbi fiecăruia pe limba pe care o înțelegea mai bine și mai ușor. Ei n-au trebuit să facă nici un fel de concesii gustului public, căci gustul acesta era într-o foarte mare măsură propriul lor gust; spontaneitatea și prospețimea invenției lor găsea imediat un răspuns în adeziunea unei societăți ce recunoștea acolo acel amestec de romantism cavaleresc și de romantism idilic care, credea ea, întruchipează însuși spiritul Evului Mediu; și poate că, la urma urmelor, așa și este.

În această privință, Moritz von Schwind este mai complet decît Richter, căci are un registru mai întins și-o claviatură de mijloace de expresie mai variată. Austriac fiind, era oricum călare și pe lumea germanică și pe cea latină. Încălzit în adîncul său de un soare aproape meridional, nu avea nevoie de Italia pentru a înflori; fusese la Roma în 1835, dar primise puțin acolo pentru că ceruse puțin. Lumea sentimentelor sale interioare, a ideilor și-a imaginilor sale îl preocupa atît de mult încît impresiile primite din exterior erau moderate. Într-o zi, după ce fusese la Vatican, pentru a vedea lucrările lui Michelangelo, s-a întors acasă spunînd: « Am văzut Sixtina, după

[1] De la « reliure à la fanfare », nume dat unui anume tip de legătură de carte din secolul al XVI-lea, remarcabilă prin decorațiunea somptuoasă și complicată cu ramuri înfrunzite (N. trad.)

care m-am apucat iar de Ritter Kurt al meu » . . . Or, tabloul cavalerului Kurt (Karlsruhe) e tot ce se poate închipui mai puțin roman și michelangelesc. Subiectul e scos dintr-o baladă de Goethe și înfățișează îngrămădeala de case cu frontoane triunghiulare și lemnărie aparentă a unui oraș medieval în care mișună o populație pitorească foarte însuflețită de nunta cavalerului.

Idealul său estetic nu avea nimic comun cu acela al nazareenilor și al romaniștilor în general: era prea legat de real, de familiar, de cotidian și, deși bun catolic, nu aspira să facă artă religioasă. El întruchipa exact acea « ușurătate » vieneză cu o nuanță de gravitate, o dragoste cucernică de natură, o aptitudine de-a se distra pe seama tuturor întîmplărilor amuzante ale vieții și de-a savura ciudățenia lor picantă. Elementul dominant al caracterului și al artei sale era iubirea, pe care o socotea mai importantă decît căutările tehnice sau discuțiile erudite pe marginea problemelor estetice. « Vezi tu, Richter, îi spunea el într-o zi prietenului său în timp ce se plimbau pe malul lacului Starnberg, în Bavaria, cînd afli iubire și bucurie într-un copăcel (Baümerl, în dialectul austriac), atunci desenezi și pictezi propria ta bucurie și propria ta iubire, iar lucrul dobîndește alt aspect decît atunci cînd un măgar oarecare mîzgălește cît poate el de drăguț. Pentru cel care vrea să-și realizeze arta și să cunoască pe ce se întemeiază taina frumuseții și misterelor naturii, simplitatea și un simțămînt pur și bun sînt destul ». El definea de asemenea, ori de cîte ori se ivea prilejul și cu deplină detașare propriul său romantism. « Pentru mine, spunea von Schwind, lumea romantică este lumea în care îți străpungi dușmanii, te arunci în foc pentru prietenii tăi și săruți picioarele femeii adorate. Acesta e romantismul meu și tot așa l-au înțeles Karl Maria von Weber și Eichendorff ».

Apropiere de două nume ale unor poeți și muzicieni care fără să ignore — departe de asta! — sentimentul tragic al vieții, au risipit în toată

LUDW
Plimba
în drep
Staatli

ANSEI
Episod
Baden-

opera lor un aer de grație și de dezinvoltură ce pare să excludă orice fel de dramă. Deși debutul său a fost foarte anevoios și a trebuit mult să-și impună talentul, Moritz von Schwind nu lasă impresia că s-ar fi războit din greu cu viața. Ai spune mai degrabă că trăiește în lumea fermecată a basmelor unde mesele se așternd de la sine cu bucatele cele mai gustoase și unde la nevoie apare întotdeauna o zînă, un geniu, un vrăjitor sau un kobold care să te scoată de la ananghie în clipele de primejdie. Fiecare tablou e deznodămîntul unei povești ce se termină cu bine; de aceea, el abordează toate întîmplările existenței cu optimismul unei încrederi copilărești. Atmosfera de *Märchen* în care trăia von Schwind, ca și cum el însuși ar fi fost un personaj ce povestirii fantastice cu care se identifica pe deplin, învăluie în luminile ei estompate și în umbrele ei misterioase toate basmele pe care le povestește, iar aceste basme sînt și ele rămășițele celor mai vechi mituri ale antichității, *Cei șapte Corbi*, *Frumoasa Melusine*, *Fata din Mirt*. Pictorul este atît de captivat de basmele lui încît reprezentarea lor plastică înseamnă pentru el întotdeauna recitarea unei povestiri. Și faptul că are un temperament de povestitor explică identificarea lui atît de perfectă cu poemul pe care îl « ilustrează ». Ea merge atît de departe încît unele dintre marile sale decorații monumentale de la Karlsruhe, de la Hohenschwangau, de la Palatul Rezidențial din München, de la Wartburg, nu sînt decît niște ilustrații la dimensiunile peretelui.

Conținutul și muzicalitatea au adeseori precădere asupra plasticității și-a picturalității. Această pasiune pentru *narativ*, ce poate fi privită ca un defect comun multor pictori romantici germani și francezi, chema reacțiunea naturalismului — unde realul se opune fabulosului —, apoi a impresionismului și în sfîrșit a tuturor mișcărilor în care accentul cade pe picturalitatea îndrăgită ca atare, și în mod exclusiv, cum și pe *tușă*, *reprezentantul* existînd astfel singur în detrimentul *reprezentatului*. Învierea lumii basmelor ar fi implicat o anumită necinste de care von Schwind nu ar fi fost capabil dacă n-ar fi crezut în această lume: putem fi siguri că, pentru el, poveștile cu zîne conțineau un adevăr profund; înțelegea semnificația lor simbolică și inițiatică pe care savanții și exegeții încă nu se preocupau s-o pună în lumină, dar în a căror taine profunde el pătrundea instinctiv și intuitiv. Natura pe care o iubea nu era lipsită de prezențe vii; în ea răsunau galopul inorogilor, cîntecul nixelor, ciocănitul piticilor fauri. Pădurea fermecată a metamorfozelor și-a întîlnirilor magice era tot atît de reală ca orașul medieval și ca societatea — prietenoasă lui — a vaganților, a studenților călători, a ucenicilor care fac tradiționala lor călătorie de-a lungul Germaniei cu ghitara în spate și-o floare în gură. Obiectiv vorbind, acest ev mediu este probabil tot atît de puțin *adevărat* ca și lumea basmelor; Schwind îi atribuie toate virtuțile care ar fi făcut din el o epocă binecuvîntată; aceste două universuri sînt probabil deopotrivă de himerice și unul și celălalt, dar el nu discută autenticitatea lor; le vede așa cum le visează, și asta îi este deajuns.

Iată de ce tablourile sale poartă pecetea unui irealism care sugerează « momentele » unui spectacol de operă, imobilizate de penelul artistului, atît de fascinante și de convingătoare încît nu te mai interesează nici identitatea cîntăreților nici soliditatea burgurilor de carton pictat. Suflul de adevăr ce însuflețește opera nu este voința de-a se convinge cu orice preț a visătorului care se încăpățînează să nu iasă din reveriile sale, ci starea de grație a artistului care transfigurează cu ochi înmiinunați banalitatea cotidiană și crede în basmele pe care le povestește. Acest etern adolescent, fericit că trăiește, nepăsător, încă iluminat de candoarea copilărească pe care o zărim în transparență dincolo de tablourile lui Moritz von Schwind, este un vrăjit înainte chiar de-a fi un vrăjitor.

Tot așa cum respingea ispitele italienismului

LUDWI
Plimbar
în drept
Staatlic

ANSEL
Episod
Baden-I

afirmînd că « nu-i nimic meschin în a te atașa de caracterele germane », von Schwind transporta în actualitate acea iradiație de feerie cu care împodobește trecutul. Îi este deajuns să înfățișeze o fată tînără, fiica lui — aplecîndu-se pe fereastră, într-o dimineață de vară, pentru ca un val imens de fericire să inunde privitorul; n-a reprezentat aici decît lucrurile cele mai banale, dar ele sînt atît de însorite din interior încît par a face parte dintr-o comoară feerică.

Această realitate cotidiană transfigurată și mai mult suprarealizată decît idealizată, își desfășoară toate minunățiile într-o compoziție curioasă intitulată *Simfonia* (München), semănînd în mai multe privințe cu frontispiciul unei ediții romantice franceze. Tabloul adună toate elementele personalității artistului în primul rînd prin faptul că se constituie, așa cum sugerează titlul, din patru mișcări, un allegro, un andante, un adagio, un scherzo, cum și prin aceea că istorisește povestea a doi tineri îndrăgostiți care s-au văzut pentru prima oară la un concert, în timpul primei mișcări, și care, în timpul ultimei, pleacă în călătorie de nuntă însoțiți de fanfara veselă a cornului surugiului.

Am putea deslușì în această construcție o urmă de arhaism comparabilă cu o succesiune de scene diverse în același tablou, caracteristică pictorilor din Evul Mediu și din prima Renaștere sau pre- sau proto-Renaștere. Episoadele sînt altfel « încadrate » aici, dar continuitatea e aceeași, de la concertul inițial din partea de jos a tabloului pînă la plecarea caleștii, care este deznodămîntul povestirii. În timp ce celelalte tablouri ale lui Moritz von Schwind sînt momente detașate dintr-o acțiune istorică sau legendară, aventura îndrăgostiților e luminată aici cu toate farmecele unei povești frumoase, a unui basm în costume moderne. Într-adevăr, spiritul lui Schwind rămîne același fie că evocă un Märchen născut în *noaptea timpurilor*, fie un eveniment tot atît de banal în sine ca și această idilă în Viena lui Schubert. Geniul pictorului realizează

de altminteri acea fuziune a feericului și-a cotidianului într-o dublă mișcare de idealizare a banalului și de actualizare a fantasticului. Astfel, vienezele sale din 1852 sînt tot atît de feerice pe cît de reali sînt undinii săi și nixele sale: și unii și alții îi sînt deopotrivă de familiari, deopotrivă de firești.

În timp ce vienezul Moritz von Schwind păstrează chiar și în tonul său popular un accent aristocratic, Ludwig Richter e mai plebeu și mai lipsit de feerie. La amîndoi pădurea e însuflețită de prezențe invizibile; le simțim la fel de active atît în *Genoveva* celui de al doilea cît și în jurul schimnicilor celui dintîi, și este vorba într-adevăr de pădurea din povești, străvechea pădure germană plină de vrăji și de farmece, bine cunoscută de Dürer și de Altdorfer. Schwind se mărginește la societatea cavalerilor și-a gentilomilor din Viena fericită de dinainte de 1848; Richter preferă micii burghezi și țăranii. În gravurile sale, mai ales cele pe lemn, există o latură bruegeliană destul de semnificativă: om din popor, căci este fiul unui umil gravor în aramă din Dresda, mai degrabă un simplu artizan, Richter se întoarce spre popor și știe să-i vorbească.

Pînă la vîrsta de aproape douăzeci de ani, vocația sa artistică nu se manifestase în afara atelierului părintesc, cînd principele Narîșkin l-a luat cu el în Franța, ca desenator de peisaje. La întoarcere, și după ce prinsese gustul călătoriilor primește o « bursă » de la un librar-editor, Christophe Arnold, care, recunoscîndu-i talentul și vocația de ilustrator, i-a oferit mijloacele de-a trăi în Italia timp de trei ani. A plecat așadar la Roma, unde ajunge în 1823. Problema convertirii nu se punea, căci era catolic, și nici aceea a unui interes deosebit pentru arta italienească. La Roma, ca și la Dresda, Ludwig Richter rămîne foarte german. Înainte de-a părăsi orașul natal, preferase peisajele lui Oehme și ale lui Caspar David Friedrich faimoșilor vechi maeștri germani

 din Galeria în care, spunea Carus, te simți ca

LUDWI
Plimbare
în dreptu
Staatlich

ANSELM
Episod d
Baden-B

într-o biserică. În drum spre Italia îi citește pe Tieck și pe Wackenroder, care îl înrădăcinează și mai adînc în vechea artă germană, și principalele sale descoperiri în Orașul Etern sînt *Poveștile* fraților Grimm și *Cîntecul Nibelungilor* datorită lui Koch și-a gravurilor lui Dürer din care Veit poseda o mapă întreagă. Dürer îl va impresiona atît de puternic încît aproape că îl va converti, pe el, catolicul la protestantism; în orice caz, va acorda protestantismului toată simpatia lui, ajungînd să ia parte la slujbele bisericii reformate. Dacă germanizarea unui artist și literaturizarea unui catolic în atmosfera Romei constituie un paradox, atunci Richter împinge acest paradox pînă la ultima sa limită; și nu-i vorba aici de nici un fel de « atitudine » din partea sa; în tot ce face și scrie, el este de-o sinceritate firească și profundă, așa cum reiese și din această emoționantă confesiune: « Patria pămîntească și patria cerească trebuie considerate ca cei doi poli ai sănătății unei arte; arta își împlîntă rădăcinile în cea dintîi, se înalță pentru a ajunge la cea de-a doua. Ea va continua să fie vie și să exercite o acțiune înviorătoare cîtă vreme va fi însuflețită de această idee și îi va crea forma adecvată ».

Schwind și Richter sînt așadar foarte apropiați unul de altul prin această sinceritate absolută, prin simplitatea emoției și-a expresiei, prin naturalețea lipsită de orice afectare și de orice poză. S-a spus în derîdere că Richter este pictorul nesecătuit al familiei germane: se poate, dar el a dat bucuriilor familiale o imagine emoționantă și care nu cade niciodată în sentimentalism. Vroia, și a și reușit, să înalțe banalitatea cotidiană la suprema poezie: ceea ce Goethe realizase în *Hermann și Dorothea*, și Richter dorește să trăim cînd pătrundem în modestele sale « interioare » aceeași surpriză plină de vrajă pe care o resimte Faust în odaia Margaretei. Asemenea lui Schwind, salutase și el apariția culegerii *Des Knaben Wunderhorn* de Arnim și Brentano ca pe un eveniment poetic la fel de

important ca și descoperirea lui Ossian, și se entuziasmează pentru acea străveche literatură populară cuprinsă în broșurile negustorilor ambulanți, în farse și în șotii, în snoavele versificate și în legendele care ieșeau iarăși la lumină. Cînd editorul Georg Wigand îi încredințează ilustrarea *Cărților Populare (Volksbücher)* de la Marbach și-a poveștilor lui Grimm, Richter își dă seama cum se impune în el o altă vocație decît cea de pictor: aceea de a reînvia odată cu vechile povești tehnica medievală a gravurii în lemn, atît de potrivită cu naivitatea și sinceritatea unei arte într-adevăr populare.

Peisagiile romane ale lui Richter erau superficiale și cam lipsite de accent. Visa ca toții germanii Italia, dar nu-i putea aparține, nici măcar vremelnic. El este omul pădurii germanice, al hățișurilor stufoase și pline de mistere asemenea celor ale lui Wolf Huber sau ale lui Albrecht Altdorfer, al făpturilor ciudate care pot fi surprinse acolo. Elementele narative pe care le introduce în aceste peisaje nu seamănă cu cele din « pastoralele eroice » pe gustul lui Salvator Rosa, al lui Magnasco și al barocului italienesc; personajul nu străbate, mai mult sau mai puțin arbitrar, peisajul, ci este emanația firească a acestuia, sufletul, prezența indispensabilă, nota în jurul căreia se construiește simfonia picturală. Poate fi un schimnic, adus la modă de romantici, o nimfă de pădure mîngîind un cerb, sau acea Genovevă de Brabant pe care Richter o așeza în fața peșterii sale, cu copilul și cu ciuta îmblînzită la picioare, în timp ce adierea leagănă lin copacii și stîrnește cîntecul pădurii (Hamburg). Pot fi de asemenea pasagerii bărcii care plutește pe Elba din *Plimbare cu barca în dreptul stîneii Schreckenstein*. Harpistul orb care pare ieșit din Wilhelm Meister, îndrăgostiții prea preocupați de ei înșiși pentru a lua în seamă burgurile ce se perindă pe malurile fluviului, studentul călător cu bocceaua în spinare, îmbătîndu-se cu privelișteа miraculoasă a ruinelor, poetul furat de reveria sa, copilul care se joacă muind o

crenguță în apă sînt tot atîtea elemente dintr-o povestire, și fiecare pasager ar oferi subiectul unei strofe de baladă.
Pentru că aici este atît slăbiciunea lui Richter cît și a lui Schwind, slăbiciunea unei arte întemeiate în primul rînd pe povestirea istorisită în tablou. Astăzi sîntem atît de departe de « pictura programatică », și atît de înclinați să considerăm într-un tablou doar « lucrul pictat », încît tot ce este anecdotă ni se pare aproape de neînțeles. Pentru romantici, fondul comun din legende, din Märchen, din poemele populare era un bun al tuturor, al analfabeților care le receptau pe cale orală, ca și a rafinaților. Pentru noi, cărora ne vine greu să repunem cutare sau cutare episod în contextul său narativ — *Împăratul Sfîntul Martin* (Viena) sau *Cavalcada lui Kuno von Falkenstein* (Leipzig), de Moritz von Schwind — esențial rămîne tabloul în sine. I s-a reproșat cu ironie lui Richter că nu toate calitățile sale picturale sînt pe potriva bunelor sale sentimente. În realitate, atunci cînd îi studiem pe romantici, și mai cu seamă pe cei germani, trebuie să modificăm felul nostru de-a vedea pictura. Într-adevăr, pentru ei, pictura nu-i decît un mijloc, nu un scop în sine; maniera de-a spune are mai puțină importanță decît ceea ce se spune. De aceea nu s-au îngrijit prea deseori de reînnoirea artei de a picta, socotind că ceea ce fusese destul de bun pentru Dürer, Altdorfer, Cranach sau Grünewald, rămîne destul de bun și pentru ei; acest fel de-a vedea, în opoziție cu dorința de noutate cu orice preț, se justifică din punctul lor de vedere, și explică în același timp de ce Goethe le reproșa că sînt destul de moderni, pentru gustul lui.
Prin predilecția lor pentru anecdotă, Schwind și Richter rămîn niște « peisagiști », dar de îndată ce e vorba să facă înțelese muzicalitatea unui peisaj, frumusețea suplă și profundă a culorii, ei dovedesc o inspirație generoasă și sinceră, care, la amîndoi, atinge o bogăție orchestrală comparabilă celei dintr-o simfonie de Schumann

sau dintr-o uvertură de Weber. Sînt deopotrivă poeți, muzicieni și pictori, căci pun la unison talentul povestitorului, geniul pictorului și sensibilitatea pentru muzică, iar aceasta face să răsune armoniile sale din adîncul pădurilor și al apelor.
Artiștii romantici care sînt în primul rînd și aproape exclusiv ilustratori, contele Franz von Pocci, un caricaturist foarte prețuit de ziare, maestru de ceremonii la curtea din Bavaria și mare iubitor de basme și romane cavalerești, hamburghezul Otto Speckter, celebru pentru ilustrațiile sale la povestirile cu animale și considerat, ca desenator de vignete, egalul lui Richter, Ludwig von Maydell, prieten cu Richter, pictor de retabluri religioase mai puțin cunoscute decît desenele sale, Eugène Napoleon Neureuther, care a asistat la revoluția din 1830 la Paris și a condus manufactura de porțelanuri de la Nymphenburg, au folosit cu aceleași rezultate fericite gravura pe lemn, ce-și păstra titlurile de noblețe din Evul Mediu, și litografia ajunsă la modă datorită lui Senefelder și foarte larg răspîndită, imediat după inventarea ei, în lumea romantică pentru care această tehnică nouă a devenit un mijloc de expresie inedit, utilizat cu aceeași strălucire atît în Franța cît și în Germania. Un loc, printre ilustratorii de povești, i se cuvine și unui poet, acel Clemens Brentano, despre a cărui pasiune pentru desen, împărtășită și de sora lui, Bettina, am vorbit în cartea mea despre *Germania romantică*. Dorind să-și ilustreze singur cărțile și mai ales cea care poartă titlul *Romanțele Rozariului*, el devenise elevul lui Schinkel și discipolul lui Runge. Cînd nu dorea să fie reproduse propriile sale desene, îndruma personal munca ilustratorului, și a vegheat cu deosebită grijă ca fratele său Franz împreună cu Fellner, care se apucaseră să graveze o suită de planșe pentru *Dureroasele Patimi* ale călugăriței vizionare Catherine Emmerich, să reproducă întocmai viziunea acesteia. Brentano a mai compus

și o serie de crochiuri pitorești și ironice pentru

Gazeta Schimnicilor (Einsiedlerzeitung) una dintre cele mai importante și caracteristice reviste romantice.

Amintirea nostalgică a Evului Mediu, comună tuturor acestor pictori, care i-a făcut să îndrăgească atît laturile eroice ale cavalerismului cît și simplitatea umilă a vieții oamenilor de rînd de la orașe și sate, dădea farmec pînă și unor aspecte vulgare și chiar ridicole; rezulta de aici un anumit tip de realism poetic specific germanilor și nu prea frecvent la romanticii din alte țări, care nu puteau resimți aceeași înduioșare pentru vechile orașe răsucite în ele însele, înțesate de clopotnițe de biserici și de turnuri de primării, pentru că acest viguros pitoresc « gotic », ce supraviețuia în atîtea orășele germane, dispăruse în general din orașele franceze din cauza « înfrumusețărilor » urbanistice, a stricăciunilor provocate de războaie și de revoluții, și pentru că romantismul francez excludea din concepția sa orice simpatie pentru viața familiară și virtuțile burgheze în favoarea eroismului, a tragicului, a paroxisticului și a *excesivului*.

Alfred Rethel, istoriograf al ceremoniilor carolingiene, pictor de istorie dramatică, stăpînit de obsesia morții care îi va dicta la lumina revoluționară a anului 1848 un *Dans Macabru* ce politizează temele obișnuite ale vechilor xilografii colportate de vînzătorii ambulanți, a murit nebun la vîrsta de patruzeci și trei de ani, chiar din pricina acestui dezechilibru care îl face să basculeze între un exces de dramatism și de bizarerie; stilul Biedermeier era în multe cazuri contraponderea necesară la vehemența vizionară care se supunea bucuros demonilor săi, și un artist sau un poet german nu considera că traiul burghez este o rușine și ar vădi chiar o inaptitudine la artă, așa cum proclamau cei din grupul Jeune France.

Vienezul Edward von Steinle a fost unul dintre acei pictori romantici care au realizat acest echilibru spontan, și fără renunțări. Fusese prietenul lui Schubert și al lui Kupelwieser,

apoi petrecuse optsprezece ani la Roma alături de nazareeni. A participat la decorarea salonului Brentano din casa consilierului Von Guaita, și a desenat o serie de hors-texte pentru *Viața Fecioarei Maria* scrisă de sora Emmerich. Un loc însemnat printre subiectele preferate îl ocupă studentul călător, iar basmele care îl încîntă mai mult sînt cele unde ingenuitatea sentimentelor și-a ideilor Evului Mediu se manifestă în grația picantă prietenoasă cu care povestește *Albă ca Zăpada* și *Frumoasa din pădurea adormită*.

În cazul altor artiști, realismul poetic al vieții cotidiene domină amintirea melancolică a virtuților eroice de altădată. Ceea ce se reține de preferință din această viață medievală pentru a fi îndrăgit atît în prezent cît și în trecut, sînt virtuțile domestice, simplitatea moravurilor și a purtărilor, inocența inimii și-a simțurilor, credința de nezdruncinat într-un creștinism peste care n-au suflat încă vijeliile Reformei. O reacțiune deschisă împotriva spiritului secolului al XVIII-lea accentuează atașamentul manifest pentru această modestie burgheză, mulțumită de soarta ei. Tot ce se asociază ideii de rococo, o licență morală dusă pînă la libertinaj și perversitate, scepticismul și ateismul, groapa care se cască din ce în ce mai adînc între poporul muncitor și suferind și cei privilegiați, împinge inimile simțitoare spre acea concepție a trecutului ce apare cu atît mai frumoasă și mai ispititoare cu cît acesta e mai depărtat. Bonomia vieneză a găsit în Erasmus Engert pe cel mai bun reprezentant al acestei alte fețe a romantismului, banalitatea iluminată de iubire și de sensibilitatea poetică, din care se va prelungi pînă în pragul secolului al XX-lea un curent romantic prin sentiment și realist prin expresie, curent ce va străbate realismul post-courbetian și va fi reprezentat de Hans Thoma, mort la vîrsta de optzeci și patru de ani, în 1924. Tot un poet al realității este și elvețianul Albert Welti, care reînvie legenda fantastică a munților și pacea idilică a pășunilor alpestre.

Cînd ne gîndim la străduțele întortocheate ale vechiului oraș gotic, printre înaltele frontoane șubrede și zidurile tremurătoare în dosul cărora ghicim întunericul grădinilor nocturne, cînd clarul de lună scaldă dughenele, firmele și locuitorii burlești ai acestor așezări, ne gîndim numai-decît la caraghiosul și înduioșătorul Carl Spitzweg. Acesta a împrumutat romantismului o față care, în momentele ei cele mai bune, nu-i nevrednică de un Jean-Paul, în ciuda stîngăciei dovedite de Spitzweg în elanurile sale lirice. Exista la el totuși o parte considerabilă de ironie jean-pauliană, un mod afabil și emoționant de a-și bate joc de sine însuși, de-a nu prea lua în serios tot ce se povestește, probabil pentru a evita să dramatizeze nefericirile *Poetului sărac* (München) culcat într-o mansardă în care picură ploaia, sau figura prăfuită a șoarecelui de bibliotecă adîncit în bucoavnele sale și neștiind nimic despre viață.

Nostalgia romantică poate lua, totuși, și alte forme decît aceea a unei întoarceri himerice spre un ev mediu eroic și idilic; dacă urmărirea exasperată a unui mit și tentativa iluzorie de a trezi mitologiile adormite și de a reînvia zeii morți caracterizează spiritul romantic, tot în romantism trebuie să includem, sau cel puțin, din respect pentru o cronologie arbitrară de altminteri, căci romantismul nu se închide în date precise, în post-romantism, o seamă de pictori ca Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, Hans van Marées, care au încercat un alt tip de nostalgie: nostalgia Antichității.

Această antichitate la care aspiră ei și către care se întorc nu-i antichitatea esteticienilor sau a arheologilor. Fiecare om are Grecia visurilor sale; cea a pictorilor n-are nimic comun cu antichitatea livrescă a savanților, ei înțelegînd mai bine Grecia poeților decît Grecia lui Winckelmann. Și ce se știa în fond, în epoca lui Winckelmann, despre o antichitate ce nu ajunsese la noi decît prin intermediul unor cópii romane după originalele grecești, originale care datau

la rîndul lor din clasicism și din helenism, cele arhaice fiind încă necunoscute?

O dată cu declinul romantismului se conturează o reacție ce se opune irealismului din Märchen și cere o artă conformă cu natura. Peisagiștii au arătat drumul care duce la realismul obiectiv — în măsura în care poți să nu fii subiectiv în exprimarea și chiar în contemplarea unui peisaj. Afirmînd superioritatea experienței cotidiene și a realității asupra viselor și a născocirilor imaginației, naturaliștii au instaurat o nouă estetică, estetica banalului cotidian care poate fi exaltat prin iubirea ce i-o poartă pictorul și prin geniul cu care îl transformă într-o frumoasă operă de artă. Această divinizare a banalului reprezentată de Hans Thoma corespunde, în cazul lui Spitzweg, cu o eroizare a grotescului, or, dincoace și dincolo, naturalismul își afirmă drepturile.

Așa cum romantismul lui Schwind, al lui Richter, al lui Pocci desăvîrșește acea idealizare, acea poetizare a realului pe care am constatat-o, postromantismul lui Feuerbach și al lui Böcklin exprimă folosind limbajul naturalismului aspirația lor de-a reînvia și de-a reactualiza miturile; tehnica tritonilor lui Böcklin și-a eroinelor tragice ale lui Feuerbach este identică tehnicii lui Trübner sau a lui Leibl; chiar dacă ideologiile lor sînt antagonice, maniera de-a picta nu se deosebește prea mult. Știm că Leibl îi reproșa lui Böcklin că reprezintă centauri pe care nu-i văzuse niciodată, în timp ce Böcklin, la rîndul său, îl plîngea pe bietul Leibl pentru că pictează cu atîta rîvnă niște țărănci pe care le vedea zilnic.

Feuerbach și Böcklin ar fi fost probabil realiști dacă n-ar fi fost îmboldiți de propria lor nostalgie și dacă imaginația lor nu ar fi urmărit niște vise ce zburau departe de realitatea cotidiană. Reconstituirea cam teatrală a unui ev mediu iluzoriu și comandat, cu care se mulțumiseră cîțiva romantici, nu mai era posibilă după ce avusese loc experiența naturalistă; irealul trebuia tratat

de acum înainte cu aceleași mijloace pe care le

folosea realismul, cu condiția ca atmosfera reveriei să rămînă intactă, iar spiritul mitului să nu sufere de pe urma acestei coabitări cu niște realități vulgare. Ambiția lui Feuerbach și a lui Böcklin a fost aceea de-a umple realul pînă la saturație cu iluzoriu și de a îmbrăca visele în însăși formele naturalismului, dar, din clipa cînd acest punct de plecare a fost depășit, drumurile lor se despart. În timp ce pictorul *Insulei Morților* se aruncă în urmărirea unor viziuni de neatins, portretistul *Nannei* și al *Medeei* însuflețește în adîncul său o Grecie de altădată pe care prin pasiune și artă izbutește s-o actualizeze.

Cînd au văzut celebra compoziție *Tritoni și Nereide* (Basel), contemporanii lui Böcklin s-au indignat pentru ceea ce au numit ei grosolănia și vulgaritatea realismului care se etala acolo și au declarat că tabloul « miroase a pește ». Un naturalist ar fi socotit foarte măgulitor acest omagiu adus valorilor olfactive ale picturii sale, dar pictorul din Basel căuta cu totul altceva. Adevărata lui ambiție era aceea de-a crea o operă de artă care să fie în același timp imagine și muzică, restituire exactă a unui fapt obiectiv și suprarealizare literară. Într-adevăr, el concilia o pasiune pentru poezie și conținutul « intelectual » al unui tablou cu o devoțiune absolută în fața elementelor naturii: i se întîmpla, se spune, să rămînă în picioare în apă ore de-a rîndul, ascultînd cum vuiesc în jurul său valurile mării. Iubea, de asemenea, munții Elveției natale, tulburători și adeseori tragici, și grafia limpede a colinelor toscane. Asculta armoniile naturii și le încorpora în tablou asemenea unui muzician, devenind un mijlocitor între muzica lăuntrică a tabloului și aceea pe care trebuia s-o asculte privitorul în timp ce contempla formele pictate.

Astăzi, Böcklin este acuzat de « literaturizare » și i se reproșează dragostea exagerată pentru « subiect », cînd, pe vremuri, era acuzat pentru realismul său; de fapt, el aspiră să reconcilieze visul cu realul, să ducă natura pînă în starea de

mit, și simțim în opera lui nostalgia unei Grecii în care oamenii ghiceau cît se poate de firesc în forțele naturii prezența zeilor. El suferea că trăiește într-o epocă ce nu mai crede în zei și nu mai vede sacralul încorporat în substanța materială a lucrurilor.

Captarea unei frumuseți eliberate de-o localizare în spațiu și timp, transportarea fenomenului prezent într-un fel de absolut atemporal și eternizarea lui în manifestarea nemuritoare a simbolului și-a mitului sînt țelurile la care năzuia Böcklin, după romanticii autentici, mai cu seamă în tablourile ce constituie variațiuni pe aceeași temă. Reluarea în repetate rînduri a unor subiecte preferate ca *Insula Morților*, *Călătoria de nuntă în Italia*, *Casă părăsită pe țărmul mării* se explică prin faptul că aceste subiecte aveau pentru el o semnificație pe care se străduia s-o elucideze modificînd organizarea elementelor din tablou sau schimbînd atmosfera acestuia. El pare să urmărească astfel ceva impalpabil și care îi scapă, o desăvîrșire ce se ascunde și seamănă astfel cu un muzician care încearcă să prindă și să reproducă niște sunete auzite de departe sau în vis.

Înțelegem cît ar fi de absurd să vedem în pictorul *Orașului asediat* de la Düsseldorf, al *Ciumei* de la Basel un realism pur, în ciuda importanței pe care o acordă valorilor tactile și — cum am spus — olfactive. Prin aceasta, Böcklin se dovedește pe drept cuvînt compatriotul și moștenitorul pictorilor lancieri din Elveția, inspirați și ei de un naturalism viguros dar larg deschis viselor, fanteziei, neliniștilor care sugerează metamorfozelor lor fantastice. Natura dobîndind starea de mit și supranaturalizîndu-se datorită intensității culorii și-a materiei, saturîndu-se cu o vitalitate debordantă, chemînd pe Dumnezeu care o va locui, devenind panică și transformîndu-se în Pan el însuși, forțele elementare, la rîndul lor, devin forme. Astfel, în tablourile sale, aceste forțe nu sînt niciodată niște entități literare sau

niște convenții de stil. Prometeul său e un autentic

gigant culcat pe muntele pe care îl acoperă cu tot trupul, vuietul mării se preschimbă, fără a ne uimi, într-un trup de femeie, căci femeia aparține aceleiași esențe ca și valul, iar printre ramurile înalte ale pădurilor sacre trece duhul Nemuritorilor despre care, ca și Hölderlin, Böcklin știe că se află acolo.

Böcklin nu divinizează idealizînd ci, dimpotrivă, ducînd materia obiectului la realitatea lui cea mai carnală. El determină zeul să pogoare în carne, în loc să spiritualizeze carnea pentru a-i înlesni ascensiunea spre empireu: aceasta era, gîndea el, religiozitatea grecilor, și aceasta a fost și maniera sa de-a fi grec, într-un secol în care realismul desconsidera spiritul și divinul. Faptul că acest divin se întruchipează uneori în opera lui Böcklin sub un strat gros de carne — oricît de frumoasă ar fi ea... prin care lumina spirituală riscă să nu mai răzbată, constituie o primejdie de care n-a scăpat întotdeauna.

Tot așa cum Böcklin se înrădăcinase mai adînc în Italia, datorită căsătoriei sale cu o tînără romană, Angela Pascucci, Anselm Feuerbach va intra în comunicare cu antichitatea prin mijlocirea frumoasei Nanna Risi, pe care a pictat-o atît de des încît nu mai putem despărți splendoarea ei brună și visătoare de Medeea și de toate eroinele grecești și romane pe care le-a imaginat. Feuerbach și Böcklin nu sînt niște romantici întîrziați care înfloresc în celelalte țări, în Anglia sau în Franța, dar ei nu împărtășesc acel dispreț față de trup, acea neîncredere față de carne, acea voință de dematerializare a unei arte ce bănuiește cît de înlănțuită de realitatea materială este voluptatea trupurilor.

Ca și pictorul Tritonilor și al Nereidelor, Feuerbach resimte foarte puternic atracția cărnii și, asemenea lui, proiectează această atracție departe de Germania wilhelmiană, prea prozaică și degradată de cultul exclusiv al prosperității industriale. El se refugiază în aceeași Grecie în care Böcklin s-a întîlnit cu Ulisse și Calypso, o Grecie făcută din vis și realitate, tot așa cum romanticii

din generația precedentă se sprijineau pe legende și basme pentru a scăpa de vulgaritatea epocii lor. Această Grecie seamănă cu cea a lui Heinse, cu Cycladele din romanul *Hyperion* de Hölderlin, căci nu pretinde să pastișeze Grecia antică și nici să compună o reconstituire arheologică, ci s-o regăsească în viața ei imediată, cîmpenească idilică, populară, neschimbată, — exceptînd costumele, dacă e cazul! — din epoca păgînă.

Evadarea propriu-zis romantică, medievală în cazul atîtor neogotici francezi, germani, englezi, rămîne esențial helenică în cazul acestor trei, și cei mai de seamă postromantici germani, Hans von Marées alăturîndu-se lui Böcklin și lui Feuerbach, care, din punct de vedere estetic, moral și ori de cîte ori este posibil și din punct de vedere material, au fugit spre Mediterana. Ei nu erau atrași în Grecia și în Italia nici de dragostea lor pentru arta italienească, nici de sentimentul religios care îi însuflețea pe nazareeni, ci mai degrabă de-o nevoie fizică, o atracție carnală, o necesitate organică, temperamentală. Sufletul lor urmează totuși trupul, dacă nu l-a precedat cumva, ei izbutind să cunoască din antichitate ceva ignorat de arheologi și de erudiți, acel mod panteist de a intra în comunicare cu natura dincolo tocmai de orice gen de literatură și aproape în același fel animalic cu care Böcklin își mîngîia făpturile marine acoperite de alge vîscoase, îmbibate de sare, cu mădularele sprintene și mirosuri violente.

Feuerbach e tot atît de senzual, dar mai puțin organic, și regăsește mai repede vechile drumuri ale tragediei antice. În cazul lui Hans von Marées, cunoscut de Böcklin la Florența, e vorba de un alt mod de evadare, al cărei țel e mai puțin precis, mai anevoie de localizat în timp și în spațiu. Pădurea lui e încă pădurea legendelor și a poveștilor, ca și aceea a lui Friedrich, dar ea se depersonalizează, tinde să devină un decor confuz, un soi de fond sonor. În felul acesta este mult mai

 mitică decît pădurea lui Altdorfer sau a lui

Carus: nu mai recunoşti în ea nici brazii germanici nici chiparoşii toscani sau măslinii greceşti; ea devine acea lume nedeterminată a psihologiei abisale în care se adăpostesc spaimele cele mai intime, dar fără să pună totuşi în calea lui Marées vreo ameninţare sau vreo primejdie.
Cavalerii, care ar putea fi nişte cavaleri medievali sau nişte spartani, străbat aceşti codri fără vîrstă şi în afara vîrstelor; femei goale, cea care îi rătăceşte pe călătorii nesăbuiţi în labirintul pădurilor, sau florentinele unui *Decameron* crepuscular, sau duhurile elementare ale singularităţii, îşi continuă aici reveria milenară, lîngă izvoarele fermecate, în tovărăşia unor jivine ce sînt poate nişte oameni vrăjiţi.
Aşa se încheie romantismul în ultima scăpare a unui sentiment panic pe care îl simţim şi în peisajele lui Giovanni Segantini, faţă în faţă cu divinităţile gheţarilor din Mallogia, unde plecase să-şi supravieţuiască şi să moară.

*

Dar mai există şi altă formă de nostalgie, mai intensă şi mai complexă decît cea care visa reînvierea Evului Mediu sau a Antichităţii. Întreg romantismul german e străbătut de aspiraţia pasionată de-a regăsi, dincolo de spaţiu şi timp, *o lume pierdută*, o lume care n-a existat poate niciodată decît în imaginaţia oamenilor: faimoasa *vîrstă de aur* cîntată de poeţi şi dorită de atîţia poeţi şi povestitori aspirînd să ajungă la « Casa tatălui », Djinistanul sugerat de basmele orientale, de care romanticii sînt foarte îndrăgostiţi, sau Atlantisul, care nu mai este insula cufundată a lui Platon, ci un continent fermecat şi încă viu, un tărîm feeric al cărui drum este mereu căutat de Nostalgie.
Fie că se numeşte Djinistan, fie Atlantis, fie Casa Tatălui, această ţintă miraculoasă spre care au pornit neobosiţi mulţi poeţi este lumea originară, tărîmul locuit de copiii pe cale de-a se naşte şi care trăiesc acolo neprihăniţi şi feriţi. A ajunge la această lume a copilăriei, a redeveni copil pentru a pătrunde iar acolo devine aşadar idealul poeţilor romantici care, cu toţii, exaltă, idealizează şi divinizează chiar cu o emoţionantă unanimitate copilăria. Cum pe măsură ce cresc, copiii uită treptat minunăţiile lumii din care vin şi pierd, în cele din urmă, orice amintire despre ea, noi trebuie să recreem în noi înşine această stare miraculoasă pentru a regăsi contactul cu universul fermecat din care venim şi unde urmează să ne întoarcem. De aceea, întreaga literatură romantică este iluminată de magia copilăriei care se confundă cu vîrsta de aur. Cel puţin aşa a interpretat-o Philipp Otto Runge, acel pictor atît de mare, atît de emoţionant şi atît de reprezentativ pentru romantismul cel mai interior cu putinţă. Inocenţa lui radioasă se exprimă în simboluri savante şi într-un limbaj pictural ermetic, a cărui cheie trebuie s-o deţinem pentru a înţelege elementele. « Elementele, spunea Runge, sînt şi în noi, şi totul poate şi trebuie să ţîşnească din fiinţa noastră cea mai adîncă ». Acest limbaj mistic care este pictura are drept scop descoperirea formelor, a semnelor prin care se vor comunica Elementele. « Încă din tinereţe, am aspirat întotdeauna să găsesc cuvintele sau semnele, sau indiferent ce, prin care aş putea face perceptibil celorlalţi ceea ce se mişcă în mine din afară înăuntru şi dinăuntru în afară în cele mai frumoase ceasuri ale mele, cu o intensitate calmă, şi care reprezintă simţirea mea cea mai intimă. Întotdeauna am gîndit în mine însumi astfel: de vreme ce nimeni nu se interesează în mod deosebit de sentimentele tale, înseamnă că celălalt trebuie să posede şi el sentimente în sinea lui. Şi dacă unul ar putea s-o spună celuilalt, în aşa fel încît să le simtă identic, ar fi ca şi cum ne-am strînge mîna, ca şi cum ne-am privi în ochi. Acest gînd mi se părea mult mai important decît toate ştiinţele atît de greu dobîndite, şi ajungeam astfel la convingerea că ştiinţele şi arta nu sînt în realitate decît unul şi acelaşi lucru ».

Ambiția lui Runge a fost aceea de-a atinge cu mijloace pur picturale o expresie comparabilă celei folosite de muzică, și visul vieții sale era realizarea operei de artă totală, în care contemplarea picturii ar fi legată de audiția unor simfonii, a unor coruri, a unor poeme, nu pentru că pictura n-ar putea să-și ajungă sieși, ci pentru că efectul ei trebuie să devină astfel mai intens de vreme ce era întărit de un poem sau de o muzică exprimînd aceeași emoție. Era o ambiție himerică, dar se întemeia pe o idee comună întregului romantism, aceea a uniunii strînse dintre diferitele arte. « Doar mijloacele de expresie se schimbă», spunea Schumann.

Originar, ca și Friedrich, din acea Germanie de nord a cărei natură și climat înlesnesc reveria, intimitatea cu supranaturalul, și ale cărei pîcle și nori șterg orice hotar vădit între real și ireal, Philipp Otto Runge s-a născut la 23 iulie 1777, în orășelul Wolgast, din Pomerania. Părinții săi erau negustori înstăriți, evlavioși, pătrunși de cel mai riguros simț al datoriei. Era al nouălea din unsprezece copii. Vioi, sensibil, plin de fantezie, marea lui plăcere era să se așeze alături de mama lui și să decupeze siluete.

Arta siluetei e una din trăsăturile cele mai curioase și mai puțin studiate ce caracterizează sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Ea a reușit să devină o modă, un fel de joc de societate chiar, în care se afirmau strălucit iscusința degetelor, finețea observației, bogăția fanteziei, dar acest « joc» trebuie considerat ca un fenomen estetic semnificativ pentru o epocă în care umbra începe să joace un rol capital în neliniștea acelui moment de trecere, cînd rococoul se îngînă cu romantismul. Omul care și-a pierdut, sau și-a vîndut umbra, e una dintre temele cele mai caracteristice ale neliniștii romantice, umbra fiind sau dublul lui, sau principiul însuși al vieții. Poveștile cu umbre la Hoffmann, Chamisso ori Andersen sînt încărcate întotdeauna cu un simbol profund, și foarfecele cu care diavolul retează umbra lui Peter Schlemihl nu sînt decît demoni-

acizarea uneltei nevinovate cu care artiștii ce confecționează siluete taie figuri grațioase din hîrtie neagră.

Micul Runge moștenise acest talent de la mama lui, care era deosebit de îndemînatică, și nu-i exclus ca printre nenumăratele siluete executate de Runge, majoritatea aflîndu-se la Kunsthalle din Hamburg, la Lübeck, la Stettin și la Halle, să existe și cîteva figurine născute din degetele sprintene ale doamnei Runge. Toată viața, pictorul s-a ocupat — n-aș spune: amuzat, căci pentru el asta era o altă formă de creație artistică —, făcînd asemenea decupaje, unele dintre ele pline de mister și de frumusețe. Cei care l-au văzut adîncit în această activitate, s-au minunat de grația magică cu care se formau figurile sale. Goethe, căruia îi trimisese mai multe siluete de flori, se mira de atîta îndemînare și spunea că foarfecele lui sînt o prelungire a degetelor. Ar fi o mare greșeală să neglijăm decupajele atunci cînd studiem opera lui Runge, căci ele erau ce-i drept un mod diferit de expresie al picturii, dar tot atît de necesar. Această frumusețe fermecată captivează în siluetele pe care le făcea, spun contemporanii, în clipele sale de destindere voioasă, fără a se opri din vorbă, cu o repeziciune extraordinară și cu o siguranță fără greș, relevînd un aspect, și nu cel mai neînsemnat, al personalității sale emoționante. Ultimele siluete ale lui Runge, reprezentînd numai flori, restituie însăși respirația plantei și adaogă unei exactități botanice extraordinare — o viață interioară, numai grație profilului decupat.

Acest dar și acest talent nu erau deajuns, totuși, pentru ca părinții lui Runge să recunoască în fiul lor o vocație de artist. Era un lucru hotărît ca, la momentul potrivit, asemenea fraților săi, tînărul Philipp Otto să intre într-o casă de comerț, sau într-o bancă, sau în biroul unui armator, iar cînd a împlinit optsprezece ani, a fost trimis la fratele său Daniel, la Hamburg, pentru a se iniția, împreună cu acesta, în tainele afa-

 cerilor.

Daniel este un om cultivat și apucase să stabilească relații cu o seamă de pictori și scriitori cărora, firește, le prezintă pe fratele său imediat după instaurarea acestuia în vechiul oraș hanseatic. În sfîrșit, Hamburgul are tradiții și colecții de artă care îi dezvăluie lui Philipp Runge un întreg univers necunoscut în orașul natal. Printre prietenii lui Daniel se numără doi tineri, Perthes și Besse, care, pentru moment, se mulțumesc să deschidă o librărie, dar vor deveni curînd editori renumiți. De multă vreme, lumea din toată Germania de nord citește cu pasiune acel periodic ciudat jumătate revistă literară și jumătate almanah popular, așa-numitul *Wandsbecker Bote*, redactat de poetul Matthias Claudius.

Acest om, una dintre cele mai ciudate figuri din prima perioadă romantică, trăia retras în orășelul Wandsbeck, unde scria pentru oamenii de rînd aproape analfabeți, acel «mesager» plin de versuri umoristice, de cugetări evlavioase, de proverbe populare, ce obținuse un foarte mare succes. El întreținuse relații cu Lessing, Wieland, Goethe, Matthison Kant, Schiller, Jacobi, Wilhelm von Humboldt. Amestecul de înaltă spiritualitate și de bonomie foarte terestră, de prozaism și de poezie care alcătuia viața și opera lui Claudius răspundea, în Germania de nord, acelei combinații singulare de obiceiuri burgheze și geniu vizionar ce proiecta într-o lumină atît de stranie fizionomia bavarezului Jean Paul.

Oare Philipp Otto are o vocație de poet sau de pictor? Nici el nu știe încă, dar un lucru e sigur, că nu dovedește aptitudini deosebite pentru comerț, în ciuda bunăvoinței cu care îl asistă pe fratele său Daniel. Dacă ar fi cu putință să împace afacerile cu arta, poate că ar accepta să nu părăsească biroul și tejgheaua, dar o chemare irezistibilă se face auzită și nu poate rămîne surd la ea. Și pentru că părinții privesc cu neîncredere și dispreț cariera primejdioasă de artist, îi va destăinui lui Daniel ambițiile sale, și-i va cere îngăduința de-a lua lecții de pictură, căci

decupajul siluetelor nu mai satisface acum imboldul năvalnic al aspirațiilor lui.

Cum Daniel garantează autenticitatea fratelui său și se angajează să se îngrijească de el, lucru pe care îl va face ani îndelungați cu o generozitate tăcută și neobosită, chiar în perioadele cînd propriile sale afaceri îi dau multe griji, autorizația mult așteptată vine în cele din urmă, și Philipp Otto urmează cu sîrguință lecțiile unui elev al lui Mengs, Hardorf, care îl învață să deseneze cu dibăcie portrete în cretă, dar nu-i în stare să ofere o hrană mai substanțială dorinței sale de-a învăța. Cum la Hamburg nu există nici o școală de belle-arte, Daniel intervine încă o dată pentru ca tînărul său frate să obțină îngăduința de-a pleca la Copenhaga, unde Academia la care fusese elev și Friedrich atrăgea toate talentele tinere din Germania de nord, Danemarca și țările scandinave.

Aici Runge îi regăsește pe artiștii care, cu puțini ani în urmă, fuseseră maeștrii lui Friedrich, Abilgaard și Juel, și care, așa cum spune un istoric al romantismului, «păstraseră și apăraseră în clasicism tradițiile barocului».

Asemenea lui Friedrich, din nou, el urmează, mai mult decît lecțiile profesorilor care nu prea sînt în stare să-i hrănească sufletul, exemplul marilor pictori olandezi din secolul al XVII-lea, al lui Rembrandt mai ales, care îi revelează peisajul spiritual. Încă destul de eclectic, Runge se lasă furat de precizia viguroasă a desenelor lui Flaxmann și pătrunde astfel în lumea mitologiei păgîne, a perfecțiunii helenice, supunîndu-se «propagandei clasicizante» susținute la Weimar de Goethe și de revista sa *Propyläen*. Hărțuit între aceste ispite antagonice, foarte nordic prin caracter și temperament, grecizat în mod artificial, Runge concurează la premiul Prietenilor Artei de la Weimar cu o compoziție inspirată de moartea lui Ahile.

După cei trei ani petrecuți la Copenhaga, pe care îi va socoti cei mai prețioși din viața lui, se

întoarce în Pomerania și îl vizitează pe Caspar

David Friedrich în orășelul maritim Greifswald. Sîntem în 1801. Friedrich nu a pictat încă decît niște sepia ce vestesc, e adevărat, marile sale peisaje tragice, dar Runge se vindecă numaidecît, văzîndu-le, de clasicismul său artificial, și, urmînd sfatului pictorul, pleacă la Dresda. Acolo, ca și la Copenhaga, nu găsește niște adevărați maeștri. Va progresa singur, în cursul unor experiențe lungi și chinuitoare, iar cele mai folositoare învățăminte le va obține la Galeria de pictură și la Hofkirche, unde prietenul său Ludwig Berger, compozitorul, îl duce să asculte muzică religioasă. Hasse și Naumann aduseseră în capitala saxonă gustul marilor oratorii italienești, și romanticii germani, fie că aceasta se întîmpla la biserică sau la concertele date de contele Finkelstein se vor forma în muzica lui Palestrina, a lui Leo, a lui Durante, a lui Vivaldi, adică a marilor maeștri baroci care le vor stimula puternic imaginația și fantezia. Dacă în Galeria de pictură triumfă Renașterea, cu Rafael și Correggio, la Hofkirche ascultătorii sînt cuceriți de fastuoasele cortegii de imagini patetice ale barocului. Geniul romantic german, că este vorba de pictori, Friedrich și Runge, de exemplu, de poeți, Tieck și Kleist mai ales, în sfîrșit de muzicieni ca Schumann, a urmat școala barocului meridional, prin intermediul melomanilor saxoni și al concertelor acestora. Și iată că, pentru a întregi influența pe care o exercită asupra sa muzica, lui Philipp Otto Runge îi pică în mîini ultimul roman al lui Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, a cărui lectură va rămîne o dată dintre cele mai importante din viața sa, și punctul de pornire al adevăratei sale cariere.

Călătoriile lui Franz Sternbald conțineau tot ce trebuie pentru a captiva o imaginație atît de vie și de mlădioasă ca cea a lui Runge. Eroul e un pictor; Eichendorff, Möricke și mulți alți scriitori romantici vor alege tot pictori ca personaje principale în cărțile lor, dar în 1800, aceasta era o noutate seducătoare. În plus, Franz Sternbald trăia pe vremea lui Albrecht Dürer, în acea lume

fermecată a Evului Mediu în pragul Renașterii; călătorea pe jos, cu lăuta pe umăr și carnetul de crochiuri în buzunar, cîntînd în ecourile codrilor și ale torentelor, ceea ce era, de asemenea, o noutate. În ciuda dragostei sale de natură, în ciuda exemplului dat de Rousseau, secolul al XVIII-lea rămăsese foarte citadin. Odată cu romantismul începe poezia lungilor călătorii pe jos, prin păduri și peste cîmpuri, a plecărilor pline de încîntare dis-de-dimineață, prin cețurile zorilor, a sosirii în cine știe ce sătuc somnoros și pitoresc, a nopților scăldate de lună într-o grădină de han, înmiresmată de mălini și caprifoi. *Wandereise* devine o temă inepuizabilă a poeziei, și geniul lui Mörike și al lui Eichendorff o vor înnoi mereu, cu ajutorul unor compozitori de *lieder* ca Schumann, Schubert, Brahms sau Hugo Wolf; în aceste «cîntece de călător», sufletul german și-a găsit una dintre cele mai frumoase și mai emoționante expresii, ilustrată, de altminteri, cu aceeași pasiune, de pictori.

Călătoria pe jos, peste munți și văi, era o tradiție germană încă din epoca Minnesängerilor, care umblau cîntînd din castel în castel, a calfelor de artizani care își învățau meșteșugul din atelier în atelier, a studenților vagabonzi, vaganții, care își creaseră chiar și o poezie, amestecînd o latinească stîlcită cu jargonul burlesc al universitarilor și al haimanalelor; romantismul a readus la modă această tradiție și a pus-o în loc de cinste mai ales în artă. Comuniunea pasionantă cu natura, descoperirea Evului Mediu, gustul surprizelor și al aventurilor, toate acestea se contopeau în admirabilul roman al lui Tieck, pe care și azi îl citim cu atîta plăcere, cu o concepție de viață liberă, independentă de constrîngerile sociale și prejudecățile burgheze și cu o idee încă nesigură dar totuși pasionantă despre estetica medievală, uitată și disprețuită de clasicii Aufklärung-ului.

Franz Sternbald îl lecuiește pe Runge de pasiunea lui trecătoare pentru helenism; temperament excesiv, tînărul pictor a declarat război clasicis-

mului goethean susținut de *Propyläen*. Și pentru că, în romanul lui Tieck, creștinismul medieval își desfășura toată pompa emoționantă și spiritualitatea înduioșătoare, Runge arde tot ce adorase. « Nu mai sîntem greci», îi va scrie el lui Tieck, propunîndu-i să întemeieze împreună o artă creștină. Dar în gîndirea lui Runge, o artă creștină nu înseamnă, ca pentru nazareeni, o pictură ce reia temele religioase ale Evului Mediu, ale Renașterii sau ale Barocului. Asemenea pictură religioasă ocupă un loc unic în opera lui Runge, care are o concepție mult mai largă despre creștinism; o artă creștină înseamnă pentru el o artă în care omul va regăsi plenitudinea armoniei sale cu Divinitatea, printr-o uniune și mai strînsă cu natura. Acest punct de vedere e foarte apropiat de acela al lui Novalis și al Filozofilor Naturii.

Trebuie să vedem în acest naturism o înviere a panteismului? Poate, și tocmai asta îl neliniștea pe Goethe, care se temea de confuzie în idei și în sentimente. În orice caz, n-avea nimic comun cu păgînismul elen așa cum fusese el admis de clasicii de la Weimar, ci se lega mai mult de acela al presocraticilor Heraclit, Empedocle, Anaxagora, foarte aproximativ cunoscuți pe vremea aceea, dar cărora un poet stăpînit de presimțiri ca Hölderlin le ghicea vigoarea mocnită în Grecia viselor sale, ce nu-i în realitate nici Grecia lui Winckelmann, care nu cunoscuse de fapt, decît niște copii romane după originalele grecești, și nimic din epoca arhaică, nici Grecia filoelenilor în rîndurile cărora avea să lupte Byron, ci Grecia originilor obscure, tot atît de deosebită de cea a lui Polignot și-a lui Praxitele pe cît de depărtată era Germania lui Klopstock de cea a lui Wolfram von Eschenbach și-a lui Walther von der Vogelweide.

Panteismul lui Runge era solicitat mai mult de ideile estetice ale lui Tieck, așa cum erau expuse în *Franz Sternbald* și, mai ales, așa cum le-a dezvoltat poetul în cursul unor îndelungate convorbiri cu prilejul întîlnirii lor la Dresda, în 1801,

cînd între cei doi s-a născut o prietenie înflăcărată, pornită din simpatia firească a poetului pentru frumosul tînăr cu privirea luminoasă. « Un pios, un june celest...» va scrie Arndt vorbindu-i despre Runge prietenei sale Charlotte von Kather. « Junele celest » tocmai se îndrăgostise de o fată de cincisprezece ani, Pauline Bossange, care peste cîțiva ani va deveni soția sa. El trăiește acea stare afectivă în care entuziasmul prieteniei se contopește bucuros cu entuziasmul iubirii. Tieck, la rîndul său, revarsă asupra pictorului afecțiunea pe care i-o închinase odinioară lui Novalis, și care rămăsese fără obiect după moartea acestuia. L-a pus pe noul lui prieten să citească *Elanurile unui călugăr îndrăgostit* de artă de Wackenroder și *Fanteziile despre artă* pe care le publicase după moartea acestuia. Intimitatea intelectuală și comunitatea de gînduri dintre Tieck și Wackenroder erau atît de adînci încît adeseori e greu de stabilit ce îi aparține unuia sau celuilalt în aceste *Fantezii* născute din pasionatele lor convorbiri. Golul sufletesc de care suferea autorul lui Sternbald după dispariția celor doi prieteni ai săi, Wackenroder murind și el în 1798, la vîrsta de 28 de ani, avea să-l apropie de Runge, căruia i-a inspirat noțiunea de peisaj absolut, noțiune exprimată în altă manieră de Friedrich, și care, la pictorul *Momentelor zilei (Tageszeiten)*, spre deosebire de ceea ce se petrece în cazul maestrului de la Greifswald, nu izbutește să se lipsească de personaje.

La Copenhaga și la Dresda, Runge învățase mai ales arta portretului; desenele în cretă, într-o tehnică foarte prețuită de maestrul său Graff, sînt de-o remarcabilă vigoare și uluitor de vii. Economia de mijloace adaogă vivacității halucinante a privirilor (vezi portretul fratelui său Karl Hermann, la Muzeul din Stettin[1]) o știință a modelajului și o îndemînare de a colora chiar în monocromie care prevestește marile portrete din anii următori, *Noi trei...*, de exemplu, înfă-

[1] Actualul Sczeczin din R. P. Polonă (N. trad.)

ţişîndu-l împreună cu soţia şi cu fratele său Daniel, portret distrus în 1931. Runge va picta bucuros portrete, dar imaginea reală, obiectivă, individuală constrînge imaginaţia sa şi îi limitează fantezia. În peisajul absolut, aşa cum îl va practica el mai tîrziu, figurinele nu sînt decît nişte elemente ale tabloului, au aceeaşi importanţă ca şi copacii, florile, şi aceeaşi natură ca şi vegetalele, pictorul refuzînd să stabilească o ierarhie între lucruri şi fiinţe omeneşti. Pentru el tot ce a fost creat are aceeaşi valoare şi prezintă acelaşi interes. Regăsim un ecou al gîndirii lui Runge şi în faimoasa scrisoare către fratele său Daniel, în care îşi expune estetica personală, dorinţa de-a substitui peisajul compoziţiei istorice. Nu se mai pune problema de-a picta moartea lui Ahile.

« Vreau să reprezint viaţa mea într-o suită de picturi; vreau să captez duhurile care plutesc în văzduh la ceasul cînd soarele se culcă sau cînd lumina lunii aureşte norii... ; nici un gînd vulgar nu trebuie să pătrundă în sufletele noastre; cel care a ştiut închide în sinea lui, cu tainică iubire, Frumuseţea şi Bunătatea, acela îşi atinge întotdeauna idealul său de frumuseţe ». Această frază din urmă ne reaminteşte de cuvintele lui Novalis: « Acolo unde sînt copii, acolo este vîrsta de aur », pe care Tieck i le redase, şi care închid într-o exprimare atît de concisă şi de tulburătoare una dintre ideile majore ale romantismului. Începînd cu prima sa operă importantă, *Triumful iubirii*, Runge va pune copii pretutindeni, ei reprezentînd totodată în pictura lui nişte mesageri ai invizibilului, deţinătorii acelei conştiinţe misterioase a lumii de dincolo şi de dincoace de lumea noastră vizibilă, care se micşorează pe măsură ce ei cresc, şi se stinge în adulţi, cu excepţia cazurilor cînd aceştia, ascultînd porunca lui Runge redevin copii. Aceeaşi idee este exprimată şi de Karl Philipp Moritz, cînd scrie: « Ideile copilăriei sînt ca un fir gingaş ce ne fixează în lanţul fiinţelor, astfel încît să fim pe cît cu putinţă nişte fiinţe izolate, existînd prin ele însele. Copilăria noastră ar fi atunci acea apă a Letei

din care am băut pentru a nu ne risipi în Totul anterior şi viitor, pentru a avea o personalitate delimitată în mod acceptabil. Ne aflăm într-un fel de labirint; nu regăsim firul care ne-ar îngădui să ieşim din el şi fără îndoială nici nu trebuie să-l regăsim ».

Triumful iubirii (Kunsthalle, Hamburg) fusese pictat pentru a fi pus deasupra uşii din salonul fratelui său Iacob şi reprezintă un cortegiu voios de copii goi, în spiritul acelor *putii* din Renaştere şi ai *amorinilor* din antichitatea romană, dar pictaţi cu mai multă grijă pentru autenticitatea atitudinilor, a mişcărilor şi a modelajului trupurilor: tratînd această compoziţie ce modelează figurile în spaţiu, Runge mai urmează încă tradiţia grizaiului. În portretele de copii — fiul său Otto Sigismund (Kunsthalle, Hamburg), fetiţa prietenilor săi Perthes (colecţie particulară, Jena) şi mai ales în celebrii copii Hülsenbecken (Kunsthalle, Hamburg), el exprimă cu o naivitate fermecătoare, aproape stîngace în realismul ei — vom spune: copilăresc? — emoţia şi puritatea vîrstei fragede. Nu există compoziţie în care să nu se strecoare, detaliu anecdotic sau figură simbolică, un copilaş pe genunchii mamei sale care, în acest caz, nu mai este o persoană individualizată ci un simbol al Naturii zămislind şi hrănind la sînul ei mulţimea infinită a făpturilor. Pentru a reprezenta această forţă infinită a feminităţii, a maternităţii, o alege de preferinţă pe Pauline Bossange, cu care s-a logodit în 1802, în ziua de Crăciun, în anul următor avînd loc căsătoria lor. Îi recunoaştem faţa cu obrajii plini, trupul cam greoi şi contrastînd cu expresia copilărească a chipului, în Psihé din *Lecţia de muzică a privighetoarei* (arsă în 1931); terminase această pictură în colaborare cu Maria Alberti, care avea mai multă experienţă în folosirea culorilor, influenţa lui Graff şi a lui Carstens îndrumîndu-l în cursul anilor de şcoală mai degrabă spre monocromie.

Tot Pauline Bossange a pozat, înconjurată de o mulţime de copii, pentru *Mama la izvor* (Hamburg,

Kunsthalle), probabil un studiu mai aprofundat în ulei pentru *Ceasul amiezii* din suita *Tageszeiten*, cum și pentru desenul în peniță *Izvorul și Poetul* (Hamburg, Kunsthalle), care ne oferă idei foarte interesante cu privire la mitologia pictorului și la formele de expresie cu care își însuflețește miturile interioare. Asocierea izvorului cu maternitatea răspunde, în cazul său, unui fel de cult instinctiv al puterii generatoare de viață, reprezentată în același timp prin mamă și prin apă, mediu în care s-a dezvoltat, de la originea lumii, orice existență. Tema a fost tratată de Leonardo da Vinci în *Fecioara din grota cu stînci*, avînd aceeași semnificație, și putem considera *Mama la izvor*, pictată în 1805 (arsă în 1931), una dintre operele sale cele mai originale și mai impresionante, ca un fel de versiune rungeniană a *Fecioarei din grota cu stînci*. Femeia, o uriașă aproape, evocînd gigantele din legendele populare germanice, înclină copilul care întinde brațele spre reflexul răsfrînt de oglinda apei izvorului. Cînd, în 1807, își pictează soția purtîndu-l în brațe pe fiul său Otto Sigismund (Berlin, Nationalgalerie), fondul tabloului e compus și de astă dată de un heleșteu în care se oglindesc trunchiurile subțiri ale unei păduri.

Această Mamă din tablourile lui Runge este, evident, Natura, despre care Franz Bader spunea, într-o scrisoare către Jacobi: «cel care uită și reneagă natura, uită de asemenea, cu atît mai lesne, omul, iar în om, pe Dumnezeu...», și care i-a inspirat lui Schelling o admirabilă definiție: «Natura trebuie să fie spiritul vizibil, spiritul trebuie să fie natura invizibilă». Asociat Mamei, izvorul reprezintă însăși țîșnirea vieții; mama și izvorul expun, în fond, două aspecte, unul umanizat, celălalt elementar, al aceleiași idei, idee pe care Runge și Tieck o discutaseră adeseori, și pictorul a precizat într-o scrisoare către poet, după ce autorul lui *Sternbald* părăsise Dresda, semnificația exactă pe care i-o acorda. «Cunoașteți ideea mea despre Izvor, am vorbit despre ea adeseori cu dumneavoastră, și toate gîndurile

mele din ea s-au născut. Aș fi vrut să reprezint în acest tablou toate florile cunoscute, toate florile pe care le cunosc, și care înseamnă ceva, toate înseamnă ceva, cînd le observi...»

În *Izvorul și Poetul*, mitul este dezvoltat mai amplu. Compoziția în piramidă înfățișează în vîrful triunghiului un copil cîntînd din liră, la una din baze un bărbat încununat cu frunze de laur, și el cu o liră în mînă, iar la cealaltă o femeie culcată în iarbă, înconjurată de copii care se joacă; unul dintre ei se scaldă în bazinul izvorului, și semnifică însăși nașterea vieții din sînul apelor. Între Mamă și Poet, copiii zburdă sau cîntă din flaut într-un tufiș mare de flori, care se boltește deasupra lor. O pădure întinsă și stufoasă învăluie personajele, pădure ce evocă Urwald-ul germanic în care legionarii lui Cezar nu cutezau să înalțe securea, într-atît era de plină de puteri sacre care, deși nevăzute, îi înspăimîntau. Cîntecul instrumentelor muzicale se acordă aici cu foșnetul copacilor și cu susurul izvorului, întocmai ca și flautul lui Walt cu clarul de lună și sabia argintată a apei țîșnitoare din *Flegeljahre*[1] de Jean Paul. Muzica, așa cum este redată, nu-i auzibilă ci vizibilă, ca și cum simțurile și-ar schimba între ele însușirile și s-ar dovedi în stare să se înlocuiască reciproc. Este muzica originară a creației, care se revelează poetului atent, înclinat peste corzile instrumentului său mut, pentru a lăsa să se reverse asupră-i vocile nenumărate ale frunzișurilor și ale apelor, și ceea ce surprinde el în această muzică a naturii este vocea armoniei universale, cîntecul originar al creației exprimat de primele făpturi: Elementele. Cum să ne mai îndoim de faptul că elementele au fost sacre pentru Runge dacă am știut să privim tablourile lui și să înțelegem mitologia pe care o revelează ele? Chiar în scrierile picto-

[1] Personajul mai sus citat, Walt sau Gottwalt este eroul romanului biografic al lui Jean Paul intitulat *Flegeljahre, eine Biographie* (4 vol., 1804–1805). Cuvîntul Flegel desemnează un om rustic, un bădăran; Flegeljahre sînt anii primei tinereți zvăpăiate (N. trad.)

rului, publicate în 1840, la treizeci de ani după moartea acestuia, de fratele său Daniel, depozitar pios al gîndirii pictorului așa cum fusese sprijinitorul fidel al artei și al vieții sale, găsim numeroase pasaje în care această concepție despre Natură este formulată explicit. Așa cum spunea Novalis: « orice peisaj e un trup ideal pentru fiecare tip particular de spirit». Runge vede « în spatele fiecărei frunze un înger», și copacii îl înminunau atît de mult încît într-o zi a și spus: « Vegetația e tot ce există mai pur, chiar ca un conținut al ideilor pure». A mai spus de asemenea: « Noi trebuie să vedem în fiecare floare un spirit viu ! »

Cum floarea, frunza, firul de iarbă sînt primele experiențe ale copilului la venirea sa pe lumea noastră, mult anterioare cunoașterii lumii animale, rezultă că simbolismul copilului și simbolismul florii se confundă și că, din asocierea lor se naște simbolul copilului floare pe care îl vom vedea admirabil dezvoltat în suita *Tageszeiten*. Această intimitate cu vegetația rezultă dintr-o percepție intensă și profundă a afinităților dintre pictor și copaci. În ziua cînd, după o lungă boală — căci sănătatea lui era destul de șubredă și avea să moară foarte tînăr de tuberculoză —, a ieșit din nou afară, a avut impresia, povestește el într-o scrisoare către fratele său, că tufișurile și florile îl înțeleg, îi împărtășesc suferințele și îl salută.

Numai structurile excepțional de sensibile, de copil sau de poet, pot simți atît de direct și atît de puternic comunicarea lor cu natura. Nu frumusețea stabilea bazele acestei comuniuni, cît un fel de unitate panică, psihologică și, în același timp, morală. În cultul său pentru natură, Runge se întîlnește cu Schiller, pentru care raportul omului cu natura nu e estetic ci moral. Ce iubim noi în natură ? întreabă Schiller. Reprezentarea copilăriei pierdute care pentru noi rămîne de-a pururi tot ce avem mai scump.

Natura originară, principiu al oricărei vieți, întoarcerea la copilăria pierdută, muzica elemen-

telor izvor al muzicii oamenilor, adevărurile eterne, Dumnezeu... iată ce descoperă Philipp Otto Runge în contemplarea peisajului și exprimă cu un lirism admirabil și emoționant în scrisoarea binecunoscută către fratele său Daniel, din 9 martie 1802. « Cînd cerul, deasupra mea colcăie de nenumărate stele, cînd vălul se sfarmă spumegînd în noaptea necuprinsă, cînd eterul prinde o culoare trandafirie deasupra pădurii, cînd soarele luminează universul, cînd valea fumegă, eu mă arunc în iarbă printre picurii scînteietori de rouă, fiecare frunză, fiecare fir de iarbă colcăie de viață, pămîntul trăiește și freamătă sub mine, totul se acordă într-o singură armonie, atunci sufletul meu își strigă bucuria cu glas tare, și zboară în jurul meu prin spațiul nesfîrșit, nu mai există nimic de sus nici de jos, nu mai există timp, nu mai există început, nu mai există sfîrșit, aud și simt duhul viu al lui Dumnezeu care susține și poartă lumea, în care totul trăiește și acționează; iată tot ce putem presimți noi mai măreț, Dumnezeu ! »

Această frază lungă, cu ritmul gîfîit, cu pulsația scandată de erupția senzațiilor, a emoțiilor, este caracteristică pentru Runge; o regăsim în ritmurile și în cadențele picturilor și ale desenelor sale. Torentul năvalnic al senzațiilor în contact cu natura, tensiunea neîntreruptă a unei sensibilități excepționale de vii și o nevoie de ordine, interioară și exterioară, care este, mai mult decît se crede de obicei, comună romanticilor, cel puțin romanticilor germani, reconstituie acea disciplină organică fără de care nu se pune problema de-a instaura o ordine intelectuală, care nu s-ar întemeia decît pe rațiunea ci de-a armoniza într-un tot puternic creator experiența simțurilor, revărsarea sentimentelor și datele misterului. Sub influența lui Tieck, Runge a devenit și el un discipol al lui Jacob Böhme, ale cărui scrieri ermetice dobîndesc, printre romantici, o difuzare prodigioasă. Severitatea, din care pictorul suitei *Tageszeiten* își face o lege atunci cînd afirmă că

 « rigoarea severă este necesară în operele de artă

ce țîșnesc din imaginația și misticismul ființei noastre» nu tinde să desființeze abandonurile în inconștient, ci să obțină conștiința adevărurilor superioare, a regulilor ce cîrmuiesc ordinea lumii. Cum am văzut în scrisoarea din 9 martie 1802, Runge se abandona cu o disponibilitate deplină a simțurilor și a inimii senzațiilor vizuale, tactile, olfactive, cu care natura îl dăruia din plin, dar acest fel de iluminare, sau poate scrierile lui Böhme, îl împingeau să caute în același timp condițiile funcționării armonioase ale marelui organism însuflețit: Natura. El presimțea o ordine foarte deosebită de cea pe care erau în stare s-o statornicească oamenii, un soi de cifru care, dat în vileag, ar revela principiile misterioase ale științelor naturale cifru căutat, de partea lor, de poeți ca Novalis, de savanți și de gînditori ca Filozofii Naturii. A considera arta ca un mijloc de cunoaștere a acelui alfabet tainic al naturii, căutat o bucată de vreme și de tînărul Goethe în alchimie, însemna a acorda picturii o funcție cognitivă care, din Evul Mediu, fusese uitată. Asemenea poetului, asemenea muzicianului, pictorul este un iluminat, iar tabloul, prin tot ce conține ca fapt inconștient și conștient, natural și supranatural, deliberat și involuntar, devine o revelație a lucrurilor ascunse.

Nu este vorba de o artă propriu-zis ermetică, al cărei cod s-ar transmite de la inițiat la inițiat, ci de o descoperire personală, a fiecărui artist, de propria sa legătură cu sufletul lumii. Fiecare artist trebuie să descopere, adică să creeze, propriul său limbaj artistic, alcătuit din hieroglife, cum spune Runge. Termenul de hieroglife mai fusese întrebuințat de Tieck și de Novalis pentru a desemna formele estetice care devin, grație geniului creator și vizionar al artistului, semnele ideilor ce mișcă «soarele și celelalte stele», ca să vorbim ca Dante. Simbolistica este limbajul semnelor, dar de vreme ce aceste semne se raportează la niște lucruri sacre, ele sînt pe drept cuvînt numite hieroglife; funcția religioasă a artei, despre care romanticii au avut o conștiință atît

de acută vrea ca aceste «hieroglife» să traducă în același timp natura și supranaturalul, lumea însuflețită și lumea spiritualului.

Cînd Wackenroder vorbea de cele «două limbaje minunate, arta și natura», el vroia să spună că primul trebuie să creeze semnele exprimînd realitățile tăinuite ale celui de al doilea, să dea seama de invizibil prin mijlocirea lucrurilor vizibile. În 1802, Runge începe să compună cu ajutorul acestui limbaj hieroglific personal, în care florile, copiii, fetele tinere, și chiar cel mai mărunt fir de iarbă vor avea semnificația de simboluri, acele *Tageszeiten*, adică momentele zilei, marea operă a vieții sale, pe care moartea o va lăsa neterminată. Acest limbaj, care își împrumută cuvintele din lumea lucrurilor sensibile, va trebui să evoce, în același timp, limbajul divin, Verbul, așa cum s-a manifestat în natura în zilele Facerii. Asemenea mișcărilor unei simfonii sau ale unui quator, *Momentele Zilei* vor reprezenta dezvoltarea armonioasă a naturii în timp, din zori pînă-n noapte. E posibil ca în proiectul inițial Runge să-și fi amintit de *Anotimpurile* lui Haydn sau de *Concerto grosso delle Stagioni* al lui Vivaldi, pe care îl putuse auzi la reuniunile muzicale ale contelui Finkelstein. E mai probabil că, foarte conștient de faptul că în simfonia romantică, — înainte de Beethoven, ultimele simfonii ale lui Haydn și ale lui Mozart sînt deja romantice—, toate elementele naturii și pasiunile omenești concertează între ele, cu opozițiile și acordurile lor, să fi vrut să compună niște simfonii vizuale. Încă de la prima sa idee legată de suita *Tageszeiten*, el le concepe cu acompaniament de muzică și cîntece. Cîștigat de această idee a operei de artă totală, Tieck propune să scrie niște poeme pe care Ludwig Berger le va transcrie pe note și care vor fi cîntate în timpul cît vor fi privite picturile. Dar cum este vorba de-o artă «religioasă», în care picturile poemele și simfoniile vor face parte, de fapt, dintr-un fel de ritual sacru, se va impune construirea unui edificiu special

 adaptat acestei ceremonii.

Opera de artă totală, Gesamtkunstwerk, la care au visat romanticii, va fi realizată de Richard Wagner în «liturghiile» sale de la Bayreuth; un teatru în care va domni atmosfera pioasă a unui templu, va asista la desfășurarea unor spectacole de operă cu muzică și text compuse de el, în decoruri tot de el inspirate și executate conform exigențelor sale. Dimpotrivă, *Momentele Zilei* vor rămîne în stadiul de eboșă, și-i îngduit să gîndim că niciodată, chiar dacă ar mai fi putut lucra mulți ani, Runge n-ar fi atins desăvîrșirea limbajului hieroglific la care năzuia. Ce s-a întîmplat cu poemele lui Tieck cu partitura lui Berger? Din toate aceste minunate proiecte n-au rămas decît primele versiunei ale *Momentelor Zilei*, în care un studiu atent ne permite să regăsim lecția secretă a simbolurilor, a hieroglifelor închise acolo de Runge. Contrar muzicii, care nu folosește imagini obiective, pictura nu se poate lipsi de imagini, căci rațiunea sa de-a fi e aceea de-a crea imagini, emoțiile și senzațiile pe care le transmite neputînd trece de la artist la privitor decît prin mijlocirea imaginilor.

Ideile estetice de la începutul secolului al XIX-lea nu mai admiteau — și nu încă — posibilitatea unei arte abstracte, nonfigurative, adică o artă care să nu împrumute formele sale din repertoriul figurilor deja existente în natură. Așadar, hieroglifele trebuiau să fie în mod necesar, asemenea hieroglifelor egiptene și pictogramelor din prima scrisoare chineză, niște lucruri sau niște personaje vii; spun să fie, pentru că aceste lucruri sau personaje vii reprezentau, prin jocul simbolurilor, altceva decît ceea ce reproduceau. Mai bine zis, *Momentele Zilei* traduceau, pe planul simplei reprezentări naturaliste, zorile, amiaza, seara, noaptea, dar pe planul reprezentării alegorice, ce se topea în cel dintîi, ele enunțau idei metafizice pe care însuși Runge a avut grija să le fixeze, pentru ca să nu existe nici o îndoială în această privință. Bineînțeles, figurile naturale, înfățișate în toată plenitudinea frumuseții lor senzuale, trebuiau să fie înțelese și ca niște entități spirituale, și aici se ascunde stînca cea mai tare de care se izbește arta lui Runge.

Cînd arta religioasă a vrut să spiritualizeze forma vie pentru ca să exprime idei, ea a izbutit aceasta stilizînd-o, deformînd-o, dematerializînd-o pe cît cu putință; e ceea ce a făcut arta grecească a idolilor din Cyclade, arta creștină din epoca bizantină, arta păgînă a popoarelor migratoare, pentru a ne mărgini la Europa. Dar această stilizare, această dematerializare nu-i posibilă decît cu condiția renunțării la frumusețea sensibilă și senzuală a formelor, a raționalizării lor ascetice în virtutea imperativelor riguroase ale spiritualității care vrea ca trupul să moară pentru ca spiritul să trăiască.

Dimpotrivă, Runge încarcă formele naturii cu maxima lor frumusețe, asemenea grecilor din perioada clasică, asemenea artei rococo din secolul al XVIII-lea, dar înțelege că această frumusețe carnală să nu fie un obstacol în calea emoției spirituale, s-o favorizeze chiar, lucru ce nu putea fi închipuit decît de o ființă atît de pur angelică precum Philipp Otto; «piosul și celestul june» credea că Frumusețea și Binele sînt de nedespărțit, credea chiar în virtutea morală a frumuseții, ceea ce ralia fără voie romantismul eticei-estetice clasicizante a lui Schiller. După el, contemplarea Frumuseții nu putea decît să ducă la Dumnezeu, în primul rînd prin emoția provocată, apoi prin cunoașterea atotputernicei și majestății lui Dumnezeu dobîndită în urma unui studiu al formelor Naturii.

Cînd Friedrich spunea că «într-o zi l-a văzut pe Dumnezeu în trestii», el înțelegea că sufletul religios percepe prezența divină în tot ce există. În cazul lui Runge, trebuie să depășim această simplă emoție și să constatăm prin analiza proporțiilor formelor vii splendoarea și majestatea țelurilor Creatorilor. El trece așadar dincolo de planul contemplării și al senzației, pentru a ajunge la cunoașterea științifică a legilor analoge celor pe care artiștii și matematicienii Renașterii le denumeau proporțiile divine, numărul de aur, Ocul-

tiștii, și Böhme în special, reluaseră în acest domeniu învățăturile lui Pitagora și ale neoplatonicienilor, regăsite de meșterii Evului Mediu și transmise de aceștia gîndirii moderne. Trebuie studiată structura arhitectonică a plantelor pentru a surprinde acolo schema originală a creației, manifestarea înțelepciunii divine care stabilește și menține echilibrul Cosmosului. Într-o scrisoare adresată tînărului pictor Klinkowström, pe care l-a întîlnit la Dresda și cu care s-a împrietenit, Runge îl sfătuia pe acesta să nu se mulțumească doar cu studiul celor mai remarcabile forme naturale, ci, pe cît cu putință, să analizeze forma plantelor și desăvîrșirea structurii lor arhitectonice. Precum se știe, aceasta era și una dintre preocupările majore ale lui Goethe în căutarea plantei originare, acea Urpflanze, planta în sine, care, odată găsită ar da cheia tuturor cunoștințelor botanice. Există un desen de Runge, datînd din 1808 (Hamburg, Kunsthalle), ce reprezintă o albăstriță, văzută de sus, adică petalele ei etalate într-o rozetă geometrică. S-ar spune că e un desen din albumul lui Villard de Honnnecourt [1], cu singura deosebire că fiecare element al florii rămîne puternic individualizat, înzestrat cu o viață proprie fremătătoare, clocotind de energie. Studiul proporțiilor și al ritmurilor e înecat aici de fluxul irezistibil al vieții, pe care Runge n-a izbutit niciodată să-l stăvilească și să-l fixeze într-o formă abstractă, intelectualizată. Pulsația organică a plantei biruie toate raționamentele matematicianului și ale geometrului, dar nici aceștia n-au fost inutili în sensul că ei ilumînează, cu luminile rațiunii, datele intuiției și ale senzației; ceea ce este, în definitiv, și ambiția ultimilor Filozofi ai Naturii, ca și a lui Goethe în lucrările sale de naturalist.

Runge vroia ca suita *Tageszeiten* să constituie niște peisaje, dar spiritualizate, niște peisaje absolute aproape, în ciuda prezenței numeroaselor perso-

[1] Arhitect francez din secolul al XIII-lea, ale cărui carnete de crochiuri constituie o sursă importantă pentru cunoașterea arhitecturii și sculpturii Evului Mediu (N. trad.)

naje, și mai ales a unei mulțimi de copii; aceasta nu este cu putință decît dacă am admite că aceste personaje antropomorfizează duhurile elementelor, dau o formă vizibilă invizibilului. Femeile, fetele tinere sînt duhurile vîntului, ale luminii, materializarea Orelor pe care grecii, la timpul lor, le reprezentau sub înfățișarea unor fete tinere, iar copii sînt duhurile florilor și ale plantelor. Această antropomorfizare odată admisă, peisajul nu mai cuprinde ființe omenești ca atare, ci reprezentări ale unor spirite, redate, firește, prin tot ce au mai frumos și mai pur, asemenea îngerilor creștini în așa-numiții putti, sau tineri fermecători la modul ideal. În această privință, duhurile lui Runge nu sînt mai carnale sau mai senzuale decît creațiile iconografiei creștine din Renaștere, baroc sau rococo.

Privitor la planul general și la concepția originară a suitei *Tageszeiten*, Runge a precizat cum trebuie înțelese Momentele Zilei în cea mai înaltă semnificație a lor. « Dimineața este iluminarea nemărginită a Universului. Ziua este formarea nemărginită a făpturii care umple Universul. Seara este dispariția nemărginită a existenței în originea Universului. Noaptea este adîncimea nemărginită a cunoașterii existenței nemărginite întru Dumnezeu. Acestea sînt cele patru dimensiuni ale spiritului creat. Dar Dumnezeu acționează în fiecare din aceste dimensiuni ». Este oare acest text suficient pentru a sluji drept călăuză printre enigmele acestor compoziții? Numai inițiații, adică intimii artistului, au avut revelația acestei complexități. Goethe, care primise prima versiune din *Tageszeiten*, gravurile din 1803, se pierdea în « labirintul raporturilor obscure ». Tieck, dimpotrivă, îl lăuda pe prietenul său pentru a fi realizat acordul perfect dintre muzică, matematici și desen. Încă nu este vorba de culori: prima versiune a Momentelor este în alb și negru, dar Runge o și gîndise în culori, în culori simbolic, firește, și pentru că nu se simte destul de sigur pe tehnica sa în tratarea culorilor, nici pe cunoștințele sale de simbolistică, amînă pentru mai tîrziu versiunea

policromă pe care o va începe în 1808 și pe care moartea, survenită în 1810, îl va împiedica s-o termine.

Judecata lui Görres asupra acestei prime versiuni dovedește interesul pe care îl trezise ea printre filozofi și savanți. Nemulțumit de formatul mic al gravurilor, Runge își propunea să dea versiunii pictate dimensiuni uriașe; fiecare panou trebuia să aibă cincizeci de metri pătrați, templul care le va conține urmînd să fie de proporții imense. Schițase de altminteri arhitectura acestuia, inspirată de Domul din Meissen, pe care se dusese să-l studieze amănunțit pentru a face din el modelul propriei sale catedrale.

Știind, precum am văzut, cît de nesatisfăcător este meșteșugul de pictor învățat la Copenhaga și la Dresda, Runge ceruse ajutorul și sfaturile Mariei Alberti pentru a picta *Lecția de muzică a privighetoarei*. Dar Maria Alberti plecase să îngrijească bolnavii și săracii dintr-o mînăstire, și pentru o lucrare de asemenea proporții ca *Tageszeiten*, trebuia să se apuce iar de învățătură. Cu modestie, marele pictor ocupă un loc printre elevii profesorului Eich, care stăpînea, dacă e să-l credem pe Heinse, « un colorit aproape rubensian și-o manieră plină de forță și de personalitate ». Runge, care avusese multă admirație pentru Rubens, Rembrandt și Correggio, suferea că ignoră chiar și rudimentele tehnicei mînuirea penelului, tratarea și amestecul culorilor. Colorist, în adîncul său, căci își colora deja desenele în cretă, el dorea să stăpînească acea stăpînire desăvîrșită a instrumentului, acea practică pe care o recunoaște ca bază a artei.

Se înțelege de la sine că dacă Eich putea să-l învețe întrebuințarea culorilor sub aspectul ei material, lui Böhme îi este îndatorat pentru simbolismul lor, fapt de altfel foarte caracteristic romantismului. Mai tîrziu, cînd impresioniștii vor dori să-și purifice percepția vizuală, ei vor studia teoriile optice ale lui Chevreul și se vor călăuzi după clasificarea culorilor făcută de acesta. Romanticii, în schimb, cer culorii o aprofundare a

emoției spirituale, o revelație de ordin supranatural, și din acest motiv vor interoga un mistic: Böhme. Deosebirea dintre cele două direcții ale artei este vădită în acest contrast. Una îndrepta artistul spre cunoașterea și folosirea culorii și a luminii pentru ele însele, pentru simpla desfătare pe care tabloul trebuie s-o ofere artistului, apoi privitorului. Cealaltă îndrumă spre pătrunderea tainelor spirituale, ale suportului mistic al artei, desfătarea nu-i decît o etapă spre revelație.

Studiul tehnic și ezoteric al culorii întreprins de Runge paralel cu lecțiile urmate la Eich, trebuie să-l ducă la cunoașterea totală a naturii și a supranaturalului. El fusese deosebit de impresionat de următoarea frază din Herder: « Nimic nu este despărțit în natură, totul se scurge dintr-unul într-altul prin tranziții imperceptibile, și ceea ce se numește Viață în creație se află în toate formele și în toate ființele, unul și același spirit, o flacără unică ». Această latură simfonică, ce există încă în prima versiune gravată a Momentelor Zilei, cea din 1803, îi frapase pe cunoscători. Sulpiz Boisserée, care le-a văzut într-o zi la Goethe, la Weimar, le compara cu o simfonie de Beethoven, iar esteticianul Rumohr îl încuraja pe Runge în căutarea operei de artă totală ce trebuie, spunea el, să producă mari progrese în arhitectură. Totuși arhitectura, era atît de departe de-a putea crea forme noi, încît, stabilind planurile « templului » menit să adăpostească Momentele Zilei, atît de moderne din toate punctele de vedere, Runge nu-l concepea decît ca o catedrală gotică. Într-adevăr, întoarcerea la gotic nu constituie pentru romantici o reacție, ci, dimpotrivă o mișcare înainte. Nici arhitectura nici sculptura nu putuseră imagina elementele unui stil atît de nou ca cel al picturii.

Dar dacă gravate *Momentele Zilei* sînt simfonice în construcția lor, încă le mai lipsește totuși ceva pentru a fi pe deplin simfonice, adică ceea ce trebuie, în arta picturală, să răspundă timbrurilor instrumentelor, altfel spus, culorile, și se impune ca acestea să fie noi atît în materia

cît și în expresia lor. « Culoarea, spune Runge, reprezintă arta supremă care este, și trebuie să rămînă pentru noi mistică... » Nu-și va găsi ca atare odihna înainte de a-și fi creat un vocabular cromatic propriu, tot atît de necesar, tot atît de esențial ca și vocabularul hieroglific al formelor. A intrat în corespondență cu Goethe, care, de partea sa, lucrează la *Farbenlehre*, teoria lui despre culori; schimbă între ei remarci, observații, precepte, rețete. Goethe e fericit să vadă că un artist întreprinde căutări în aceeași direcție, și îl ajută cu sfaturile sale; ajutor oricum limitat, căci poetul se interesează de cromatismul optic în calitate de fizician, manifestînd întotdeauna o anumită repulsie față de tot ce privește simbolistica, adică obscurul. Bănuitor cu ocultiștii și alchimiștii, lecuit de ambiția sa de-a pătrunde incognoscibilul, el se menține intenționat pe un plan pur științific.

Lucrările lui Runge în domeniul sferei colorate, acea *Farbkugel*, care adună esențialul descoperirilor sale, și va apare abia în 1810, anul morții pictorului, nu trebuiau să fie la început decît o pregătire în vederea marii opere a vieții sale, Momentele Zilei pictate, dar s-a întîmplat ca aceste cercetări pregătitoare să umple o bună parte din ultimii ani pe care îi mai avea de trăit. Simpatia unor savanți, filozofi, poeți ca Steffens, Görres și Brentano pentru elaborarea Sferei culorilor îl încuraja să continue. Nu se întreba dacă numărul anilor de care va mai avea parte îl vor îngădui să-și termine studiile cromatice și să le folosească în « opera totală »; deși avea o sănătate șubredă și era adeseori bolnav, Runge nu bănuia că toată cariera lui de artist va fi curmată atît de repede și va muri la vîrsta de treizeci și trei de ani. Și chiar dacă ar fi știut, aceasta n-ar fi modificat probabil ritmul activității sale; avea conștiința că este precursorul unei arte noi, că deschide căile pe care în urma lui vor porni alții, și vor merge mai departe, căci era înzestrat cu modestia și generozitatea marilor constructori din Evul Mediu, care accep-

tau ca opera lor să rămînă anonimă și să fie încheiată de alții, cînd ei înșiși vor adormi în moarte pentru a se odihni după marea lor trudă. Cu aceeași abnegație neprecupețită cu care lucra la sfera colorată și la *Orele Zilei*, cu aceeași energie înfrigurată ce nu-i îngăduia o clipă de răgaz, Runge se consacră de asemenea lucrărilor decorative, care îl atrăgeau în mod deosebit întrucît constituiau o muncă de echipă, colectivă, ilustrației de carte, volumul *Minnelieder* de Tieck, de exemplu, sau de almanahuri, execuției de cortine, de tablouri religioase. Numai pentru ilustrarea poemelor lui Ossian, ce urmau să apară în traducerea lui Stolberg, își propunea să facă o sută treizeci și cinci de desene.

Consecințele ossianismului în poezia, în pictura, și în muzica epocii romantice sînt nenumărate. Epopeile scoțiene erau mai îndrăgite chiar decît Cîntecul Nibelungilor, revelat de elvețianul Bodmer unei Germanii care nu-și mai amintea de el și care lăsa prețioasele manuscrise să doarmă prin cotloanele întunecoase ale bibliotecilor. Călătorind cu vaporul de la Riga la Nantes, în 1789, Herder nici nu bănuia furtuna care se dezlănțuise, într-atît de cufundat era în lectura poemelor pline de vijelii și de viforniță ale falsului Ossian. Englezul Wallis picta « peisaje ossianice » care au avut repercusiuni pînă și în compoziția grădinilor. Abilgaard, care la Copenhaga, la un interval de cîțiva ani, fusese profesorul lui Friedrich și al lui Runge, reprezenta o scenă extrem de dramatică, un *Ossian orb*, care amintea de orbul Homer, și avea să ia locul acestuia.

Runge nu fusese atras de frumusețea epică a poemelor lui Fingal și ale Temorei, ci de caracterul simbolic al personajelor, ceea ce l-a supărat foarte tare pe traducător, Leopold Stolberg, căruia editorul Perthes îi comandase lucrarea. Holberg nu înțelesese nimic din semnificația ezoterică descoperită de Runge, și se arată atît de nemulțumit încît refuză să continue traducerea. Ca atare, din cele o sută treizeci și cinci de desene

prevăzute s-au executat doar șaptesprezece, dar

munca artistului n-a fost inutilă, căci astfel a pus la punct o seamă de noi considerații cu privire la simbolismul culorilor și la asocierea lor cu principalele personaje ale epopeii, mai ales Fingal și Oscar, considerații pe care le găsim expuse în *Hinterlassene Schriften*.

În ciuda tuturor acestor activități diverse în care îl antrenau fantezia și nevoia de a-și cîștiga existența, Runge stabilise vastul proiect, după ce va fi terminat *Momentele Zilei*, de-a continua ideea ciclului biologic exprimată acolo în alte două serii ce aveau să fie *Die Jahreszeiten*, anotimpurile, și *Die Weltzeiten*, adică vîrstele lumii. Dar cum să mai execute toate acestea cînd o grea responsabilitate i se impune în 1806: datoria de a-l ajuta pe fratele său Daniel, ale cărui afaceri erau primejduite. Aici nu încăpea nici o șovăială, căci Daniel fusese omul care pînă atunci, prin încurajări morale și sprijin material, îi îngăduise lui Philipp Otto să se consacre picturii fără grija zilei de azi nici a celei de mîine. Din momentul cînd subsidiile vărsate de Daniel încetează și ajutorarea acestui biet frate, atît de generos și de înțelegător, se impune de urgență, pictorul hotărăște să abandoneze provizoriu arta sau, cel puțin, să nu-i mai consacre decît timpul pe care nu va fi silit să-l folosească în afaceri. Hotărîrea luată, spune el, nu-i displace căci noua sa ocupație îl pune din nou în contact cu viața activă. I se dăruiește din toată inima și, în anul următor, figurează, oficial, ca asociat al fratelui său.

Această împărțire a timpului, acceptată cu atîta abnegație și bucurie, ca și eforturile pe care le-a impus, au accelerat progresele bolii. *Momentele Zilei*, chiar pe plan estetic, nu erau singura lui preocupare. În 1806, a pictat un portret foarte frumos al părinților săi (Hamburg, Kunsthalle), în care se manifestă acel simț al monumentalului cu care își construia personajele obiective, și care adăuga realismului său minuțios un caracter de grandoare spirituală prin aceea că, pornit în căutarea realității totale, alcătuită

din unirea materiei cu spiritul, în modelajele feței și în atitudinile trupului, pictorul caută de fapt sufletul. «Am pictat portretul scumpilor mei părinți spre amintire fraților și surorilor mele și mie însumi, iar pentru propria mea plăcere pe fiul meu Otto Sigismund, în vîrstă de un an și jumătate, și pe fiul fratelui meu Jacob, Friedrich în vîrstă de trei ani și jumătate».

Ansamblul tabloului e conceput ca o natură moartă, probabil pentru că apropierea dintre cei doi bătrîni și cei doi tineri sugerează un avertisment cu privire la șubrezenia vieții, la vremelnicia tinereții. Toate elementele acestei picturi, marina din fundal, care este un peisaj din Wolgast, fețele, florile cu care se joacă cei doi copii plantele și pietrele din primul plan, au aceeași importanță aceeași valoare ca și fețele masive înflorite ca niște nașbe, peisajul idilic cu copaci și pajiști, și frunzele mari ce umbresc copilașul în cărucior din portretul copiilor Ulsenbeck. Maniera în care e tratat lemnul căruciorului și bariera ce desparte grădina de cîmpul înconjurător amintește naturalismul pasionat al lui Grünewald cînd pictează un hîrdău sau un leagăn, în *Fecioara de la Stuppach*, de exemplu, și în panoul *Concertul îngerilor* din retablul de la Isenheim.

Realismul lui Runge, exactitatea riguroasă cu care reproduce substanța specifică a materiilor, nu cu migală de tipicar și fără dorința puerilă de iluzionism, se explică prin aceea că, în pictura lui, totul purcede din iubire. El știe foarte bine că nu totul stă pe același plan, din punctul de vedere al semnificației spirituale, dar știe, de asemenea, că tot ce există, o piatră, o bucată de lemn, conține prin creație, noblețea, frumusețea și demnitatea ființei. Locul pe care Runge îl acordă ființei în opera sa este de asemenea o consecință a concepției sale mistice de viață, și prin aceasta el se apropie firește, de scumpul său Böhme, dar și de misticul silezian din secolul al XVII-lea, Angelus Silesius, autor al *Călătorului Heruvimic* și al *Psihei îndurerate*, cum și

de William Blake, ale cărui *Auguries of Innocence* proclamă sfințenia materiei. Acest naturalism spiritualizat de tandrețe și de pietate pentru tot ce trăiește apare încă în operele sale mitologice, ca *Tageszeiten*, sau în schița pentru o cortină reprezentînd *Călătoria lui Arion* (Hamburg, Kunsthalle), dar găsește un accent și mai emoționant în portrete ca *Noi trei*, de-o muzicalitate atît de pură și de profundă — te gîndești la Franz Schubert... —, și în cele două tablouri religioase, în accepția obișnuită a cuvîntului: *Fuga în Egipt* (Hamburg, Kunsthalle) și *Sfîntul Petru umblînd pe mare* (Hamburg Kunsthalle).

Sfîntul Petru umblînd pe mare este o operă de circumstanță: tabloul fusese comandat de o confrerie marinărească de pe insula Rügen pentru micuța capelă octogonală din Vitte, pierdută în mijlocul landelor bătute de vîntoasele aspre din larg. Această capelă evoca prin forma ei asemenea celei a Baptiseriilor și a cristelnițelor, potrivit vechii tradiții creștine care leagă de cifra 8 ideea de înviere, acea aparență de supraviețuire, de viață veșnică, ce trebuie în mod firesc să aducă alinare și curaj oamenilor care își primejduiesc zilnic viața pe mare. Nu se știe dacă subiectul a fost hotărît de marinari sau de artist, dar el răspunde atît semnificației ezoterice a proporțiilor capelei cît și meseriei oamenilor care veneau să se roage acolo și să atîrne, după cît se pare, plăcuța funerară închinată amintirii lor, după moarte.

Caracterul dramatic al acestui episod din Evanghelie, în care Hristos îi salvează pe apostoli în timpul furtunii și îl îndeamnă pe viitorul șef al Bisericii să vină la el, pășind pe valuri, a fost admirabil redat de un om pe care șederile la Rügen și lungile plimbări pe dunele pomeraniene îl familiarizează cu dezlănțuirile stihiilor. Vroia ca tabloul să se armonizeze cu peisajul sălbatec și trist în care urma să se afle, cu elementele atît de deseori dezlănțuite pe această insulă roasă de valuri, mușcată de rafalele vîntului. Era cu atît mai satisfăcut de reușita picturii sale cu cît, spunea

el, «această scenă în care supranaturalul vine în ajutorul naturalului într-un mod supranatural și relevă astfel în mod imediat marinarilor și pescarilor că Fiul Domnului se află în mijlocul lor, a fost rareori pictată».

Fuga în Egipt, din 1805, aduna laolaltă temele preferate ale artistului: copilul, maternitatea, peisajul. Acest peisaj scăldat de-o lumină radioasă rămîne, în ciuda micilor «fabrici» puse acolo pentru culoare locală, piramide, colonade..., un peisaj germanic. Compoziția este echilibrată conform unei piramide răsturnate, ce dă întinderii peisajului spațiul său cel mai deschis, și jocul luminii de dimineață în strălucirea ei ușoară și deja caldă. Pruncul Isus se află în vîrful inferior al triunghiului răsturnat. Linia melodică în care vibrează muzicalitatea acestui tablou lunecă dintr-un pom înflorit în vîrful căruia niște copii cîntă din liră, și se accentuează coborînd conform gesturilor Fecioarei, ale Pruncului, urcînd apoi din nou la figura asinului ce mestecă pașnic scaieți. O bucurie pură, o voioșie copilărească strălucesc în această pictură unde totul este lumină, și-i interesant de reținut faptul că într-un studiu în laviu pentru această compoziție, executat cu un an înainte, pe locul ocupat în tabloul mare (neterminat) de Pruncul Isus, există doar o imensă pată de lumină. În spiritul pictorului, cele două lumini trebuiau să se întîmpine, să se întîlnească și să-și contopească razele; lumina, soarelui matinal întinsă pe colinele îndepărtate și pe coturile Nilului din vale, și lumina spirituală emanată de Mîntuitor, deopotrivă de luminos ca prunc și ca Dumnezeu: Sol invictus. Ce se întîmpla, între timp, cu *Momentele Zilei?* Runge n-a mai revenit la această operă care îi pricinuia atîtea dificultăți și scrupule decît atunci cînd a considerat că a ajuns la o stăpînire deplină a culorii. Această stăpînire este evidentă în Portretul părinților, din 1807, și, mai înainte, în acela al copiilor Hulsenbeck, din 1806; în această privință, cele două tablouri religioase sînt niște reușite perfecte. Toate acestea ne autorizează să

spunem că Runge e un mare colorist. Ceea ce îi mai lipsea, probabil, e certitudinea de nezdruncinat cu privire la simbolismul culorilor. Roșul era culoarea Dimineții, galbenul, culoarea Nopții, dar culorile intermediare, amestecurile de culori, cum trebuie interpretate oare?

Tratatul despre culori, ce va apare la Perthes, editorul din Hamburg si prietenul din tinerețe al pictorului, în 1810, și care va trezi un mare interes în rîndurile savanților purta următorul titlu: « Sfera colorată sau construirea raporturilor și a amestecurilor de culori și deplina lor afinitate cu o tentativă corespunzătoare stabilirii armoniei în menirea de-a dispune aceste culori ». Runge nu neglijase nimic pentru a se instrui. Purtase o lungă corespondență, pe această temă, cu Schelling; lucrase perseverent cu fizicianul Steffens și cunoaștem acum și participarea lui Goethe, cu părerile lui, la elaborarea Sferei colorate. Abia în clipa cînd a socotit încheiat acest tratat, către 1808, abia atunci a riscat să abordeze versiunea colorată a Momentelor Zilei. Optica și mistica se amestecau într-un mod straniu în tratatul care conține fapte ca acestea: « Lumina este soarele, pe care nu-l putem privi; dar cînd ea pogoară spre pămînt și spre oameni, cerul devine roșu. Albastrul trezește în noi o anume venerație; el este Tatăl; și roșu este îndeobște mijlocitor între cer și pămînt; cînd amîndouă dispar, atunci în noapte focul, care-i galben și-i mîngîietorul ce ni s-a trimis: luna este și ea galnebă ».

Erau lucruri foarte vechi și foarte noi în același timp; foarte vechi pentru că Evul Mediu cunoscuse la timpul său un simbolism al culorilor, ca și al formelor geometrice, al plantelor, al animalelor, al pietrelor, și foarte nou deoarece clasicismul repudiase această idee veche de-a atribui însușiri și virtuți supranaturale sau extranaturale unor lucruri materiale. Dacă vom compara versiunea gravată a Dimineții (1803) cu cea, în laviu, din 1807, numită « mica dimineață », și cu « mica dimineață » pictată în 1808, vom con-

stata că toată concepția operei s-a amplificat, s-a lărgit și s-a aprofundat simțitor, atît din punct de vedere estetic cît și din punct de vedere alegoric.

Desenul din 1803 rămîne esențial grafic și nu se diferențiază mult de ilustrațiile pentru volumul *Minnelieder* de Tieck. Simetria figurilor păstrează ceva uscat, convențional, bidimensional. Spațiul e abia sugerat. Dimpotrivă, cu « mica dimineață » din 1808, spațiul dobîndește o valoare autonomă și, în același timp, forța unui simbol. În laviul din 1807, diviziunea spațiului conform legilor numărului de aur, repartiția culorilor în diversele case ale spațiului și chemarea infinitului arată evident că în artist s-a operat o transformare radicală și că el a descoperit legile misterioase cărora va trebui să le dea ascultare acum Momentele Zilei. Perspectiva adoptată de Runge cînd eșafodează arhitectura verticală pornind de la copilașul gol pînă la buchetul de copii care încoronează vîrful crinului de lumină și care instalează pe linia orizontului figura uriașă a femeii înălțînd torța, forma pămîntească a crinului de lumină, a devenit o perspectivă mistică. Raporturile dintre etajele ce se succed de la copilaș, care este spiritul pămîntului, pînă la copiii cerești care poartă lumina spirituală, sînt riguros măsurate, probabil conform acelor legi ale proporțiilor în structurile vegetale studiate cu rîvnă de artist. Acest studiu în laviu prezintă marele interes de a ne face sensibilă arhitectura interioară a « micii Dimineți » pictate în 1808.

« Marea Dimineață », care a fost începută în 1809 și a rămas neterminată, pictorul murind în anul următor, este vădit mai mare decît versiunea precedentă (151 × 112 față de 106 × 81), (Hamburg, Kunsthalle). Runge era atît de trist că n-a putut termina această pictură încît, pe patul de moarte fiind, i-a poruncit fratelui său să decupeze pînza și s-o distrugă, ceea ce Daniel s-a ferit să facă, din fericire, căci este una dintre capodoperele cele mai încîntătoare și mai uluitoare din pictura

romantică germană; trebuie să adăugăm, că,

înainte de a-și da ultima suflare, la rugămințile lui Daniel, pictorul a renunțat la acest act deznădăjduit.

Așa neterminată, « marea Dimineață » se scaldă într-o lumină de apoteoză. Tot spațiul pare să devină o strălucire pură. E într-adevăr paradisul regăsit într-un elan de bucurie și o iradiere de frumusețe. O muzică supranaturală învăluie marea figură a aurorei dansînd ca un miraj pe orizont. Tratarea detaliilor, anatomia copiilor, exactitatea botanică a florilor, pregătită cu un mare număr de studii, sfîrșește printr-o transfigurare a realului. Lucrurile sînt acolo, în forma lor de toate zilele, dar au suferit o schimbare a stării lor care, respectîndu-le întocmai structura, face ca materia să ardă cu o lumină lăuntrică ce înalță natura la splendoarea orbitoare a supranaturalului. Studiind acest tablou, unic în istoria picturii occidentale, ne închipuim ce ar fi fost celelalte trei *Momente ale Zilei*, și ciclul *Anotimpurilor*, și acela al *Vîrstelor Lumii*, dacă Runge ar fi avut parte de fericirea de-a desăvîrși subiectul uriaș și măreț conceput de imaginația sa. Moarte prea timpurie, ca și a lui Novalis, a lui Schubert, a lui Mozart, a lui Kleist, a lui Lenau și-a atîtor alți romantici loviți în plină înflorire a tinerei lor maturități, moartea lui Philipp Otto Runge ne lipsește de unul dintre aspectele cele mai seducătoare ale artei de la începutul secolului al XIX-lea, deoarece, contrar speranțelor, sale, el n-a avut nici un urmaș, și tot atît de repede uitat ca și Friedrich, nu și-a datorat învierea, la rîndul său, decît expoziției de la Berlin, din 1806.

Cînd Mathias Claudius a aflat de moartea tînărului artist care îl vizitase împreună cu prietenul său Perthes, pe vremea cînd era încă adolescent, « mesagerul din Wandsbeck » a închinat amintirii sale dragi un poem care este cel mai frumos epitaf ce poate fi pus pe mormîntul pictorului.

« Acest suflet cucernic și pur, a înflorit într-o lume plină de spaimă și de suferințe, plină de nedreptate, de sînge și de moarte, și l-a întîlnit pe Dumnezeu într-o lume mai bună, și acest trup va odihni în peștera întunecoasă pînă în ziua cînd cei aleși se vor revedea. Creștinul este pururi nobil și frumos, dar cea mai mare frumusețe a sa prin moarte înflorește. Trecătorule, oprește-te în fața acestui mormînt, învață să disprețuiești tot ce este deșertăciune; plîngi cu lacrimi potolite; apoi urmează-ți calea ».

VIII. ÎNNOIREA ARTEI RELIGIOASE

Ivanov, interpret al misticismului rusesc. Goya în luptă cu carnea și cu sufletul. William Blake, un intim al profeților și al îngerilor. Evlavia de gheață: Ingres. Madona Sixtină, inspiratoarea artei religioase germane. Maria Alberti: «sora milostivă» a romantismului. Confreria Sfîntului Luca și nazareenii. Neocatolicismul roman.

Cu excepția regiunilor catolice din Germania și din Austria, unde marea decorație barocă a bisericilor a continuat să strălucească din plin, pictura religioasă europeană se bastardizase în cursul secolului al XVIII-lea ajungînd la forme golite de spiritualitate și din care sentimentul sacralului lipsea aproape cu desăvîrșire. Operele lui Santerre, ale lui Subleyras, ale lui Restout, ale lui Carle van Loo nu erau religioase decît cu numele și pentru că fuseseră comandate ca atare. Antibarochismul francez, inspirația ascetică a jansenișt ilor de la Port Royal, exaltarea puterii materiale a monarhului și a plăcerii de a trăi lăsau puțin loc perpetuării și înnoirii unei arte cu adevărat sacră. Formalismul punea stăpînire pe aceste tablouri rigide sau de o agitație teatrală ce nu răspundeau nici unui elan lăuntric, nici unei înclinări sufletești cu adevărat pioasă și reculeasă. Franța clasică și rococo nu părea să fi simțit nevoia unei arte religioase. Italia, continuînd impe- 364

tuoasă moda barocă și de-o cucernicie mai plastică decît vecina sa galicană și jansenistă, îmbina armonios o pietate sinceră și-o senzualitate etalată cu candoare. Această familiaritate cu cele religioase, sfinții și chiar Dumnezeu, care înclinase arta italiencască spre descrierea scenelor familiare încorporate în reprezentațiile sacre, a continuat fără ciocniri și fără întrerupere de-a lungul întregului secol al XVIII-lea. Chiar dacă, cel puțin în formele sale exterioare și în pictura pe care a inspirat-o, acest secol a fost mai puțin pătruns sentimentul religios decît secolul lui Giotto sau al lui Michelangelo, în Italia, subiectele sacre constituie încă temele cele mai frecvente.

O pietate instinctivă și spontană, un atașament ereditar față de parohia familială, de mînăstirea din cartier, de sfîntul ocrotitor al casei oferă activității pictorului prilejuri bogate de-a îndrepta arta sacră a momentului spre estetica la modă. N-are cine știe ce importanță faptul că în tablourile lui Piazzetta și ale lui Tiepolo, pompa și voluptatea ocupă mai mult loc, decît emoția contemplativă și reculeasă. Sentimentele continuă să se exteriorizeze cu o evidență dramatică, vrînd parcă să biciuiască mai activ emoția populară care, altcum, ar slăbi, și să folosească plăcerea contemplației senzuale punînd-o în slujba divinului. Cu toate acestea, este incontestabil că scenografia patetică și retorică a lui Solimena, drăgălașele pocăite înlăcrămate ale lui Pompeo Batoni, care au preschimbat deșertul într-un salon, și călugării demoniaci ai lui Magnasco, care introduc infernul în mînăstirile lor suspecte, nu prea au nimic comun cu religia, în sensul obișnuit al cuvîntului și în accepția plenară pe care vroia să i-o acorde romantismul.

Dacă ar fi să considerăm reprezentative pentru arta religioasă a secolului al XVIII-lea alegoriile reci ale pictorilor francezi și exuberantele serbări cucernice ale italienilor, nu vom găsi emoție sinceră, desigur amestecată cu multă teatralitate, decît la creatorii de ceremonii baroce din Germania 365 și din Austria, cam întîrziați față de italieni, dar

oferind tocmai barocilor italieni tîrzii prilejul de-a transplanta pe alt sol o estetică pe care propria lor țară n-o mai dorea. Studiul marii decorații ecleziastice din secolul al XVIII-lea germanic arată că în centrul tuturor problemelor plastice și picturale ale barocului german se află o dorință foarte înflăcărată de-a înfățișa, cu mijloacele cele mai îndrăznețe, supranaturalul, de-a face concret și sensibil ceea ce este considerat ca inexprimabil. Chiar în momentul cînd în alte țări era în declin, arta religioasă invadează Germania cu cupolele sale învîrtejite, cu arhitecturile sale dematerializate, într-o tentativă înflăcărată de-a atinge și de-a cuprinde infinitul, tentativă deja romantică. Toate elanurile temperamentului romantic sînt prezente la acești mari baroci din secolul al XVIII-lea, Maulpertsch, Kremser-Schmidt, Zimmermann, Troger, Winck, frații Asam.

Singurele țări în care pictura romantică religioasă a fost prezentă în mod autentic și activ sînt Franța și Germania, deși pătrunderea ei în aceste țări s-a făcut și a fost condusă pe direcții deosebite Hristos pe malul Iordanului de Alexandre Ivanov, a cărui pregătire și execuție a ocupat aproape toată viața acestui romantic rus trebuie privit ca o simplă ciudățenie, căci el a urmat drumul roman al nazareenilor și s-a împotmolit într-o misiune lentă și istovitoare de care nu era în stare să se elibereze. Altminteri, Ivanov nu-i o personalitate neglijabilă; el îmbina un sentiment religios sincer și pasionat cu o voință de reprezentare încă înrobită unui formalism clasic și tributar helenismului tradus în limbajul plastic al lui Thorwaldsen. A spune, asemenea lui Thorwaldsen, care era prieten cu el, că arta lui Ivanov se bîlbîie, înseamnă a nu exprima decît parțial stîngăcia cu care înfrunta problema supranaturalului un pictor prea silitor, prea conștiincios și prea abil. Plin de calități reale, dar și mai mult de ambiții și de veleități, *Hristos pe malul Iordanului* este o operă moartă, și lipsită de suflet, în ciuda evlaviei autentice pe care o punea în ea artistul, și putem regreta faptul că în Rusia

n-a existat o artă religioasă barocă în stare să facă tranziția între bizantinismul tîrziu al picturii de icoane și un spirit modern vrednic să-i insufle o viață nouă. Prizonier inconștient al formalismului tradițional, secular și tiranic hieratizat, Ivanov a încercat să se elibereze de aceste deprinderi ale spiritului și ale mîinii ce constituiau moștenirea împovărătoare a numeroaselor generații care îi imitaseră pe Meșterul Dionisie și pe Rubliov fără să-și pună vreo problemă cu privire la estetica și la tehnica lor.

Drama lui Ivanov consta în obligația în care s-a aflat de-a incorpora, în sensul etimologic al cuvîntului, un sentiment romantic, autentic și înflăcărat, într-o formă rece și de un clasicism steril. Nu putem renunța, oridecîte ori se ivește prilejul, să comparăm academismul de o îndărătnicie candidă a lui Ivanov cu lirismul delirant al compatriotului său Briulov, autorul unei uriașe bucăți de bravură romantică înfățișînd ultimele zile ale Pompeiului, care a fost punctul de pornire al celebrității sale. Dar în timp ce Briulov era servit de un brio rapid și fericit și de un fa presto de decorator de teatru, Ivanov se străduia din răsputeri să armonizeze niște idei destul de simple cu imagini din ce în ce mai complicate și împovărate de scrupule de arheologi.

Amîndoi rușii au fost marcați de pecetea Romei de la începutul secolului al XIX-lea: amîndoi l-au cunoscut acolo pe Overbeck și pe Cornelius, dar nici unul dintre ei n-a înțeles lecția de modestie, de pietate, de fervoare a nazareenilor. Briulov și-a pictat Pompeiul într-o atmosferă de operă fastuoasă, cu amintiri prost digerate din Potopul Sixtinei și din Incendiul de la Borgo din Stanzele lui Rafael, preferînd sincerității un bel canto. Dimpotrivă, pentru Ivanov, veridicitatea sentimentului înseamnă totul; formele n-au altă menire decît aceea de-a vădi în cel mai mic amănunt fiecare nuanță a acestui sentiment. La drept vorbind, există aici foarte puțin romantism și, la o analiză mai profundă, tot atît de puțină emoție autentic religioasă.

În arta lui Goya, dimpotrivă, constatăm asocierea unui soi ciudat de naturalism fantastic în Cuminecătura lui San José de Calasanz cu formalismul rococo din primele sale tablouri pioase, încă împovărate de exemplul lui Tiepolo Madrilenul. Portretistul de curte, autorul cartoanelor de tapițerii de la el Retiro, interpretul amabil și elocvent al plăcerilor populare și al eleganțelor orășenești, era rău pregătit, prin caracterul și formația lui, să creeze o mare artă sacră comparabilă celei a predecesorilor săi din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea: avea un spirit prea laic, foarte puțin clerical, și, fără îndoială, încă și mai puțin « spiritual ». Trecerea de la rococo la romantism în tablourile religioase ca și în portretele și în compozițiile sale imaginare, se operează cu repeziciunea și violența pe care le determină « criza » survenită către sfîrșitul secolului, criză pusă pe seama unor cauze materiale — boala de pe urma căreia a rămas surd — sau morale: șocul produs într-o conștiință liberală și francofilă de erupția în Spania a armatelor lui Napoleon, odrasla Revoluției.

Totuși, nu se prea poate vorbi de-o cotitură spirituală, căci gîndirea religioasă a lui Goya nu pare să fi fost marcată de această criză; constatăm cel mult o răsturnare în concepția despre viață a artistului și în filozofia sa, dacă într-adevăr putem vorbi de-o filozofie în cazul unui om atît de indiferent, credem noi, față de ideile abstracte. Între tablourile pioase dinainte de « criză » și cele care o urmează, nu există nici o asemănare. Primele sînt sclipitoare, facile, voluptoase și pe linia venețienilor; Goya apare aici ca un discipol al lui Tiepolo și, în mod excepțional, al lui Tintoretto sau al lui Titian; nimic nu amintește ascetismul funciar care conferea picturii sacre din Spania o măreție austeră, tăcută, trufașă, distantă. În Goya din prima manieră ne aflăm pe același plan cu o concepție a sacralului puternic legată de pămînt printr-un senzualism afabil și aproape gurmand. Chiar atunci cînd pictează, în tradiția lui Velázquez, *Răstignirea* aflată la Prado, el

nu creează decît o frumoasă « bucată de pictură » în care nu sclipește nici o scînteie spirituală, și sfîrșim astfel, în 1799, la acel paradox de la San Antonio din Florida în care geniul pictural al lui Goya își desfășoară toată ușurința, toată grația, toată verva de mare colorist și de maestru al tușei, fără ca sufletul să se simtă implicat o clipă măcar în această artă de salon galant. E firesc să considerăm provocator acest dezmăț profan și păgîn și să credem, împreună cu Venturi, că « ducînd la extrem provocarea adresată sentimentului religios, Goya revela conștiința pe care o avea despre necesitatea unui scandal. » Scandalul a mers într-adevăr pînă la compararea picturilor din această biserică, lipsite, evident, de orice familiaritate cu sacralul, cum și de evlavia inconștientă și naivă pe care o păstrează, fără voia lor cei mai profani pictori italieni, cu decorația unui loc rău famat.

Metamorfoza produsă de criza de la sfîrșitul secolului n-are nimic comun cu o convertire propriu-zisă. Goya n-a devenit mai religios decît era înainte de această transformare radicală a caracterului său. Trufașa îndărătnicie a aragonezului și încăpățînarea lui de-a urma orbește calea pe care și-a ales-o îl împing dintr-un exces într-altul: Goya cade brusc într-un pesimism amar și deznădăjduit a cărui tragică împotmolire în mlaștinile nopții e povestită în picturile de la Quinta del Sordo. Cît despre sentimentul său religios, atît de slab încît îl puteai crede absent, acesta se manifestă într-un mod tragic în cele două tablouri pictate către sfîrșitul vieții, la vîrsta de șaptezeci și trei de ani, tablouri care constituie, fără îndoială, testamentul său de sceptic și de ateu. Și ele conțin un element provocator, dar dacă decorația de la Florida insulta bunul gust și decența — conform eticei și esteticei spaniole de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea —, acum, insulta a fost aruncată chiar în fața lui Dumnezeu. Urcînd din adîncul beznelor, aprigă și deznădăjduită, această insultă lovește deopotrivă pe Dumnezeu,

natura, societatea, ca și cum bătrînul Goya ar fi

șters, fără cruțare, tot ce iubise și respectase pe vremuri și ar fi aruncat în această lavă fierbinte de un foc sumbru, toată povara experienței omenești.

Cuminecătura lui San José din Calasanz și *Hristos în Grădina Măslinilor* sînt posterioare cu vreo douăzeci de ani *Adormirii Maicii Domnului* de la Clinchon, *Trădării lui Iuda* de la Toledo și *Florida*. Cele petrecute în cei douăzeci de ani le cunoaștem din picturi și din gravuri: acest senzual robust și desfrînat s-a cufundat în lumea umbrei și a umbrelor. Cuminecătura lui San José de Calasanz n-a fost pictată dintr-o inițiativă personală, ci pentru că i-o comandase o mînăstire din Madrid și pentru că sfîntul pe care îl invitau să-l glorifice era și el aragonez. Această analogie l-a făcut să lucr ze tabloul cu o adevărată pasiune — cuvîntul îi aparține — și, în timp ce muncea, să se identifice cu personajul său, nu pe planul sfințeniei sau chiar al pietății, ci numai și numai pe acela al mizeriei omenești.

Se știe că după ce trăise în neprihănită cucernicie pînă la vîrsta de nouăzeci de ani, sfîntul a devenit infirm și nu mai era în stare să slujească singur liturghia. Mergea atunci să asculte slujba în mijlocul copiilor de la Școlile pioase pe care le întemeiase și se cumineca odată cu ei. Identificarea lui Goya cu personajul său nu merge pînă la a insufla acestei picturi surde și pămîntii, iluminată de cîteva lumini fumegoase în care s-a recunoscut pe bună dreptate o moștenire de la El Greco, o emoție spirituală autentică. Deslușim greu sufletul ce sălășluiește în acest trup jalnic de bătrîn, la care pictorul se gîndea cu o rușine îndurerată așa cum se gîndea la propriul său trup. Această spaimă tragică a îmbătrînirii, de care a suferit, desigur, și Rembrandt, în aceeași măsură ca și Goya, dar pe care pictorul olandez o exorciza studiind pe el însuși, în numeroase autoportrete, procesul degradării fizice. El înnobila acest proces în momentul cînd, uitînd că e vorba de sine și de propria sa dramă, nu mai vedea decît un tablou, iar imaginea răsfrîntă de oglindă avea mai puțină

importanță decît imaginea ce lua naștere pe pînză. Nevoia de absolut specifică spaniolului și maniera de a duce totul la paroxism specifică aragonezului, îl împinge pe Goya să-l transforme pe San José într-o monstruoasă autocaricatură, o reprezentare cumplită a bătrîneții în sine, așa cum «negurile» din Disparates și din Caprichos oficiase liturghia neagră a femeii dezonorate și degradate de dezastrele anilor. Îl pictează cu dragoste pe bătrînul sfînt, căci pictura este într-adevăr foarte frumoasă, dar pictează tremurînd, deoarece știe că aceste ravagii ale vîrstei ce s-au și abătut asupră-i vor fi din ce în ce mai hidoase și mai uimitoare în anii care vor urma, dacă Destinul îi va îngădui să-i trăiască. În *Hristos în Grădina Măslinilor*, pictat pentru aceleași Escuelas pias San Anton Abad, confesiunea artistului devine și mai directă și mai dureroasă decît în *Cuminecătura*. Aceasta reprezenta umilirea sfîșietoare și rușinoasă a bătrîneții, dar din ea mai emana, totuși, o noblețe la care oamenii simpli erau instinctiv sensibili. Într-adevăr, tradiția ne spune că străbătînd atelierul lui Goya în timp ce artistul își termina pînza și aruncînd o privire asupra tabloului, un sacagiu a îngenuncheat și s-a închinat în fața șevaletului.

Ce este într-adevăr pios în *Hristos în Grădina Măslinilor?* De sigur nu Îngerul, în care privitorul nu crede, cum nu crede nici chiar în Hristos, în care orice însușire divină s-a stins, din care n-a mai rămas decît un mare nefericit, răpus de suferința fizică, chinuit de agonia morală, toată durerea cruntă a individului solitar, orfan, într-o lume fără suflet. Hristos nu va găsi încurajare sau alinare, nici în sinea lui și nici în prezența iluzorie a Îngerului; acest biet om doborît la pămînt în rasa lui albă mînjită de noroi nu mai este nici măcar un erou «laic». El n-are mîndria ereticilor duși la rug, nici expresia sfidătoare a tîlharilor care rînjesc în timp ce li se răsucește gărbița în jurul gîtului. Aici este exprimată cumplita durere omenească în tot ce are ea mai jalnic, mai despuiat,

mai abject. Ai crede că pămîntul atrage spre el,

absoarbe și digeră trupul care se prăbușește treptat și care, hic et nunc, începe să coboare în lumea umbrelor.

Autoportret al lui Goya, așadar, atît în *Grădina Măslinilor* cît și în *Cuminecătura*, dar un autoportret moral, confesiune deznădăjduită, mărturisire a neputinței, cu tot trupul ce se năruie și cu brațele depărtate ale omului copleșit, vlăguit, care se abandonează și va muri îndurerat că viața a fost atît de neomenos de aspră și de nedreaptă cu el. Privirea rătăcită care nu zărește în cerul negru nici o licărire de speranță, mădularele zdrobite de oboseală și tristețe, voința descumpănită părăsind un trup gata să se prăbușească neagă tot ce ar putea fi mistic în acest realism respingător. Marii spanioli din secolul al XVII-lea erau niște naturaliști care tratau bucuros un tablou sacru cu detașarea cu care ar fi tratat o natură moartă, dar de sub această opacitate apăsătoare de materie răzbătea întotdeauna o lumină care era scînteia sacralului; chiar în cea mai realistă și mai materială levitație se păstra accentul unei chemări de sus, o energie nevăzută ce împlinea actul misterios, potrivnic legilor firești ale materiei. În *Grădina Măslinilor* nu mai aflăm decît materie învinețită, biciuită, sîngerîndă, ce și-a pierdut înfățișarea omenească și-i gata să se preschimbe în praf și noroi, nemaiavînd de dat lui Dumnezeu un suflet, ci doar o suferință nemărginită, o nesfîrșită mizerie, o capacitate nemăsurată de-a fi nefericit cu care omul Goya făcea cruda experiență datorită și acelei aptitudini înnăscute potrivit căreia de îndată ce înceta să simtă viața ca pe-o fericire încîntătoare a simțurilor, nu mai descoperea în ea decît un izvor nesecat de înfrîngeri, de umilințe, de frustrări, de tăgăduieli și de refuzuri. Acest echilibru între realism și spiritualism pe care pictura a reușit s-o mențină, de la Renaștere pînă la sfîrșitul Barocului, este distrus aici din cauza slăbiciunii suportului religios.

Care este religia lui Goya în realitatea ei profundă? Exclusiv aceea a omului și a omului care suferă.

Nici un fel de spiritualizare nu intervine pentru a înălța experiența sensibilă mai presus de material. Odată cu incapacitatea de-a se mai bucura de viață, începe suferința, existînd în plus anumite zone incerte în care bucuria de-a trăi și suferința își schimbă reciproc însușirile și efectele. Întîlnim astfel în Disparates și în Caprichos momente cînd voluptatea atrage la sine durerea, aproape inevitabil, ca și cum aceasta ar fi complementul necesar celei dintîi și mirodenia aleasă a celor mai frumoase ospețe ale sale.

Acest mod de a ignora aparent sufletul, conferind caracterului și operei lui Goya un fel de brutalitate sălbatică, n-are nimic comun cu filozofia din Secolul Luminilor și nu constituie o intenție deliberată de ateism și liberă cugetare. Se pare că Goya nu contestă existența lui Dumnezeu, ci îi refuză acestuia doar atributele pe care i le recunoaște religia; în mod inconștient, îl vede sub trăsăturile lui Saturn devorîndu-și copiii și înaintea tuturor pe primul și cel mai sfîșietor dintre ei, Hristos. Încă în *Trădarea lui Iuda*, datînd din 1798, constatăm acea latură omenească vrednică de milă a unui nefericit care nu este Fiul Domnului ci doar un biet predicator ambulant, unul dintre acei profeți populari extatici și vizionari care rătăceau cu zecile pe drumurile Palestinei, un idealist stîngaci și nenorocit lăsat pradă răutății și prostiei oamenilor, căci în ansamblu umanitatea, este rea și proastă; aceasta e concluzia filozofului lui Goya, care nu-i o metafizică: și mai puțin încă o mistică. Și pentru că bestialitatea este foarte aproape, prin natura ei, de brutalitatea omenească, în *Trădarea lui Iuda*, ca și în toate compozițiile în care explodează paroxismul cruzimii, *Dos de Mayo* și *Tres de Mayo*, gravurile din *Dezastrele Războiului* și din *Tauromahia*, balamucurile și tribunalele Inchiziției . . . , fețele călăilor lui Hristos se apropie pe cît o îngăduie fizionomia umană de botul jivinei, lăsîndu-ne să prevedem în cele din urmă o metamorfoză posibilă, o identitate rușinoasă între bruta umană și bruta animală.

Suferința nu spiritualizează victima. Pe măsură ce se încovoaie sub povara indiferenței sau a absenteismului divin și-a caznelor la care e supusă de semenii săi, ea golește de tot ce ar fi spirit, ajungînd să devină un noroi aproape inform, ca în *Hristos în Grădina Măslinilor*. Între Hristos din *Trădarea lui Iuda* și cel din *Grădina Măslinilor* s-au scurs douăzeci de ani și-o singură noapte la Gețemani între mișelia învățăcelului și părăsirea Fiului de către Tatăl său. Frumusețea emoționantă, demnitatea și noblețea pe care o mai păstra Hristos din Toledo au fost distruse în această noapte de lacrimi și de sînge. Trădarea apostolului dă ultima lovitură omului care s-a prăbușit în genunchi așijderi taurului împuns de moarte de sulița matadorului: un animal, nimic altceva, asemenea răsculaților din execuția de la Madrid, năuciți, îndobitociți de frică, în sensul literal al cuvîntului; un animal care nu mai este decît un suflet mort în mormanul de carne zdrobită fără lecuire posibilă.

Dacă vom urca mai sus în viața lui Goya, dincolo de acel an 1798 cînd picta în același timp curtezanele cucernice de la Florida și *Trădarea lui Iuda*, pînă în anul 1787, îl vom vedea executînd în răstimpul acelorași cîteva luni, luminoase și sclipitoare Pradera de San Isidro cu elegantele ei pline de farmec, cu depărtările ei sidefii și perlate, și *Moartea Sfîntului Iosif*, în fața căreia e inutil săainvoci amintirea caravaggiștilor, căci naturalismul abrupt și tragic al lui Goya merge mult mai departe decît ei în descrierea unei realități de-o umanitate mediocră. Construcția acestei pînze e destul de stîngace și de echivocă pentru a nu recunoaște în ea o comandă, ca atîtea alte « tablouri pioase », anterioare acestuia sau contemporane cu el, și o comandă acceptată probabil în silă: nu dintr-un imbold al imaginației și al inimii. Alături de muribundul prăbușit în pat și crispat de zvîrcolirile agoniei, o femeie care este Soața Neprihănită și un fiu care este Fiul Domnului. Spre acest Fiu își întoarce fața tatăl adoptiv, înainte de a-și da duhul, vrînd parcă să-i ceară

explicarea tuturor misterelor pe care dulgherul nu ajunsese niciodată să le înțeleagă în tot cursul vieții sale de om simplu și de treabă.

Această pictură este departe de a înfățișa geniul lui Goya; în opacitatea ei pămîntie, autentic funebră, ea se întoarce în bezne. Dacă am vrea să găsim aici o amintire a maeștrilor venețieni, bogat reprezentați la Madrid, din care aragonezul putea să se inspire și în preajma cărora venea să se instruiască, singurul care ar justifica o apropiere ar fi dalmatul Bencovič, deși materia groasă și întunecată a acestuia e străbătută din cînd în cînd, de lumina spirituală. În mîlul bunurilor sale fumegoase, *Extazul sfîntului Francisc*, de la San Sebastiano din Veneția, exprimă suferința nesfîrșită a materiei omenești în care divinul irumpe brusc și pe care fulgerul sacru îl sfîșie pentru a-și deschide prin obstacolul dens al cărnii calea spre punctele vulnerabile ale sufletului. Nimic asemănător în *Moartea sfîntului Iosif:* e vorba pur și simplu de un episod din viața de zi cu zi a unei familii de țărani aragonezi, îndobitocită de durere, neputincioasă din ignoranță și supunere în fața suferinței și-a morții: opera unui artist nu lipsit de credință, probabil, o credință tradițională, inconștientă, dar căruia celelalte două virtuți teologale, speranța și milostenia, îi erau inaccesibile.

Arta lui Goya nu reprezintă așadar, din nici un punct de vedere o înnoire a picturii religioase spaniole. Caracterul său și natura geniului său erau prea excepționale pentru a crea o școală, iar romanticii spanioli care i-au fost discipoli, sau i-au urmat exemplul, n-au atins adîncimile dramatice în care s-a cufundat el. Romantismul nu era capabil să inspire o artă religioasă în Peninsulă, căci el însuși era foarte puțin religios: într-o țară în care catolicismul fusese întotdeauna puternic și lipsit de rivali și unde Biserica se arăta lesne tiranică, artiștii mînați de idealuri liberale și adeseori revoluționare nu puteau decît să se revolte împotriva ordinii stabilite.

 Lucrurile se prezentau altfel în Franța unde,

dimpotrivă, întoarcerea la religie în literatură și în artă fusese precedată de-o lungă perioadă de scepticism liber cugetător și ateu, în spiritul Enciclopediei, căreia îi urmase persecuția brutală întreprinsă de Revoluție; politica anticlericală a Imperiului contribuie și ea la înfățișarea Restaurației ca o întoarcere la fervoarea unui sentiment religios oficial. Pietatea oprimată, hăituită, pedepsită cu moartea și condamnată să se ascundă pentru a supraviețui, poate să înflorească în voie odată cu dispariția piedicilor care o siliseră să se refugieze în ilegalitate. Originea nelegiuirii brutale a revoluționarilor a fost căutată, de asemenea, în ideile Secolului Luminilor și filozofii s-au pomenit astfel compromiși alături de ucigașii de preoți și de dărîmătorii de biserici. Mulți s-au întors la devoțiune cu un soi de emoție înduioșată și nuanțată de nostalgie și de remușcare și, în modul cel mai firesc, de asemenea, s-a întors la epoca religioasă prin excelență, Evul Mediu, și la stilul care îi era propriu și materializa în piatră elanurile sufletului: goticul.

Pe cît se dezinteresase secolul al XVIII-lea de subiectele religioase, pe cît le surghiunise, cu o furie sectară, David și școala lui în favoarea unui clasicism anticreștin, pe atît de zeloși se dovedesc cititorii *Geniului Creștinismului* în a relua temele atît de familiare pe vremuri. În timp ce tablourile pioase dispăruseră aproape cu desăvîrșire din Saloane, romantismul le readuce acolo cu toptanul, și ceea ce odinioară era excepțional devine atît de banal încît criticii sînt uneori exasperați; vom reține ca deosebit de semnificativă exasperarea lui Keratry, în 1819, care se plînge că este « obsedat » de tablourile bisericești. « Ori încotro te duc pașii, scrie el, îți izbesc privirile. Ai putea umple cu ele toate seminariile și toate capelele creștinătății ». Ce putem reține din această risipă extraordinară de artă sacrală în Franța? Care a fost partea adevărat fecundă a Franței romantice în înnoirea picturii religioase?

Această contribuție pare să fi fost destul de mediocră, din punct de vedere calitativ. Un formalism

banal, care ar fi suspectat elanurile mistice și care a prelungit pînă și în arta sacrală răceala unui stil oficial. Cei mai mari pictori romantici francezi nu manifestă decît un interes destul de scăzut pentru religie ca izvor de artă, dacă nu ca emoție sufletească; numai mediocrii devin furnizorii oficiali ai bisericilor și ai mînăstirilor, și doar în mod cu totul excepțional, atunci cînd se acordă comanda pentru Capela Sfinților Îngeri de la Saint-Sulpice, e remarcat Delacroix din mulțimea de salahori cuminți folosiți de obicei la acest gen de lucrări. Nici Chassériau, nici Géricault nu au găsit în subiectele sacre acel imbold și acea inspirație pe care și le doreau. Orientul, pictura istorică, inspirată de aventura napoleoniană și, mai ales, descoperirea peisajului, care i-a împins pe pictori să-l vadă pe Dumnezeu în natură și să sacralizeze munții Jura sau pădurea Fontainebleau, au opus picturii religioase o concurență triumfătoare. Pictorii geniali erau lipsiți de-o religiozitate organică, iar celorlalți nu li se cerea decît o evlavie decentă și moderată, conformă cu imaginația religiei de stat. Cei mai mari au încercat o oarecare stinghereală în traducerea unor emoții pe care nu le simțeau sau care nu-i impresionau decît foarte puțin. O corectitudine clasică, respingînd elanurile baroce, o pietate « rezonabilă » îndruma spiritul și mîna chiar în cazul celor pe care îi putem socoti drept cei mai buni pictori religioși ai vremii lor. Uscăciunea și aproape indiferența lui Cleyre, răceala posomorîtă a lui Ary Scheffer, nazareismul lui Guichard, căruia Delacroix i-a făcut totuși cinstea de a-l copia, corectitudinea demnă și împietrită a lui Flandrin caracterizează exact trăsăturile generale ale picturii religioase din romantismul francez, și faptul că Delacroix găsea « un remarcabil parfum dantesc » în compozițiile lyonezului Janmot n-ar fi suficient pentru a-l așeza peste media onestă a contemporanilor săi.

Cum vor reacționa la problema artei sacrale cei trei maeștri ai romantismului pictural francez, Ingres

 Géricault și Delacroix? Pentru Géricault, răs-

punsul va fi destul de scurt: ciudata banieră a Sfintei Osmana, de la biserica din Féricy este o bucată de pictură destul de bună aprofundată cu ajutorul unui frumos peisaj, dar ar putea reprezenta foarte bine orice tînără fată plimbîndu-şi pe cîmpuri melancolia romanescă. Cît despre Ingres, obedienţa lui clasică îi interzicea revărsările sentimentale, şi emoţiile pioase n-aveau cum să intre în obişnuinţele acestui raţionalist senzual. Ura lui faţă de gotic îl dovedeşte inaccesibil spiritualităţii medievale şi el însuşi admitea că se poate picta fără să crezi în ceea ce reprezinţi. Obişnuit să nu ia în consideraţie în operele lui Rafael, de exemplu, decît problema plastică şi picturală, Ingres reduce toate preocupările sale la rezolvarea în acelaşi fel a unor probleme asemănătoare. *Fecioara cu Ostia*, *Intrarea Fecioarei în biserică*, *Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea* sînt învăluite într-o solemnitate rece în scopul de-a atinge un « stil nobil » şi lipsit de suflet. Rafaelismul lui Ingres îl duce la o artă de iconar, în care tot ce era sincer şi vibrant la modelul său se reduce la un pur echilibru de volume exacte şi statice. Absenţa unei pulsaţii lăuntrice atestă un formalism comparabil cu acela al pictorilor tradiţionalişti ruşi din secolul al XVIII-lea cînd copiază capodoperele lui Rubliov sau ale meşterului Dionisie. *Fecioara cu Ostia* este o icoană căreia nu-i lipseşte decît o ferecătură de argint bătut care din nefericire, ar distruge jocul genial de curbe şi de contracurbe ce dă atîta farmec acestui tondo.

Ingres nu e de loc înclinat să aleagă subiecte religioase din proprie iniţiativă; cînd accepta, resemnat, să le trateze, în urma vreunei comenzi întîmplătoare, el aducea în această îndeletnicire un fel de repulsie pentru temele în care, după părerea sa, Rafael excelase. « A face o Fecioară după cele făcute de Rafael, scria Ingres în 1857, ar fi o nesăbuinţă atunci cînd nimeni nu te sileşte s-o faci. » Comanda unui tablou înfăţişînd *Martiriul sfîntului Simforian*, venită din partea episcopului de Autun, l-a pus în aceeaşi încurcătură,

cu atît mai mult cu cît comanditarul precizase pînă la cel mai mic amănunt cum trebuie să arate tabloul. Constrîns de aceste exigenţe, cam nemulţumit de opera terminată, deşi considera că « frumuseţea, gravitatea şi tot ce e serios şi respectabil » este înfăţişat acolo, iritat de zeflemelele cu care a fost primit tabloul la Salonul din 1834, Ingres pleacă la Roma, unde cel puţin acolo, se afla printre ai săi. Revede cu acest prilej un Hristos pe care îl pictase pentru Trinità dei Monti, în 1820, şi care îi place şi acum foarte mult, căci îl socoteşte drept unul dintre cele mai bune lucruri pictate de el vreodată. E adevărat că tabloul a devenit « clasic » şi capodopera prin excelenţă pentru ingriştii care îi admirau blîndeţea austeră şi savoarea îngheţată.

*

Creştinismul lui William Blake, contrar celui al lui Ingres, se împarte între un profetism vizionar şi retoric în acelaşi timp, inspirat de Vechiul Testament, şi-o imaginaţie idilică ce încearcă să recreeze Grădina Edenului în Anglia de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea. Pictorul pusese în slujba gîndirii sale religioase o pastă picturală ciudată, născocită de el însuşi, caldă, zgrunţuroasă şi smălţuită parcă, o tratare a acuarelei bogată în culori proaspete şi transparente, şi-o tehnică a gravurii pe o folosea pentru a compune tipografic, propriile sale cărţi. Mînat de rapiditatea şi de urgenţa stării vizionare ce nu-i lăsa răgazul să mediteze asupra personajelor care apăreau pe neaşteptate în faţa lui şi piereau cu aceeaşi promptitudine britală, el adoptase un soi de desen automat, folosind o linie mlădioasă şi parcă lichidă ce urma în chip firesc impulsurile imaginaţiei. Spunea că « lumea imaginaţiei este lumea eternităţii. O lume infinită şi eternă în timp ce lumea generaţiei şi vegetaţiei este finită şi temporară ». Pămîntul pe care locuim era considerat de el ca un ansamblu de iluzii, în lumea ideilor. Arthur Symons compară spiritul lui Blake « deschis eter-

nității » cu ogorul « deschis semănătorului ». Artistul făcea parte dintr-o sectă nonconformistă și puțin îi păsa de ortodoxie. Practica bucuros nudismul adamit împreună cu soția lui și discuta prietenește cu personajele vedeniilor sale, regele David, Moise și Strămoșul Zilelor; el nu punea la îndoială realitatea colectivă a musafirilor săi cum n-ar fi pus la îndoială propria sa corporalitate și aceea a prietenilor săi.

Dorința de întoarcere la simplitatea evanghelică și la modestia Bisericii primitive îl determina pe Blake să adopte, în tratarea subiectelor sacre, o austeritate comparabilă cu cea a nazareenilor; dar spre deosebire de aceștia, care pretindeau că urmează tradiția primitivilor italieni sau germani, el înțelegea să nu depindă decît de propria sa inspirație și de-o estetică personală. A practicat totuși linia unduioasă, învăluind trupurile prelungi și flexibile în draperii ușoare cu moliciuni de apă pe care le regăsim în aceeași epocă la Flaxmann, la Füssli și la Iacob Asmus Carstens, prelucrate de acesta din urmă de la Abilgaard, el însuși mare admirator al lui Füssli. Lui Carstens i se datorează inventarea unui « romantism al antichității » existent încă la Flaxmann și care va reapare, în mod excepțional, la unii germani. Acest romantism al antichității îi inspiră deopotrivă pe Bachofen și pe Nietzsche, care inaugurează o renaștere dionisiacă a antichității în care secolul al XVIII-lea văzuse mai degrabă și aproape exclusiv latura apollinică.

Blake nu datorează nimic Evului Mediu și nici goticului: el se crede înrădăcinat în însăși originile Bibliei, dar estetica sa contrazice adeseori gîndirea sa religioasă. Întoarce spatele tuturor maeștrilor, neacceptînd ca îndrumători decît pe Milton și Sfintele Scripturi. Mai presus de orice, el nu-și propune o operă frumoasă în sine ci o reprezentare exactă a ceea ce a văzut, în măsura în care viziunea sa ține de reprezentabil. N-a încercat să dea indivizibilului o imagine care să-i poată exprima caracterul straniu și inuman: are o pasiune atît de mare pentru trupul omenesc

și pentru nud încît simbolismul practicat de el nu se prea eliberează de ceea ce am putea denumi naturalismul său idealizat. El nu ajunge niciodată la o reprezentare a sacralului răspunzînd definiției lui Rudolf Otto, adică a cu totul diferitului. Paradisul lui Blake nu se deosebește de-o grădină londoneză populată cu copii frumoși și tinere fete svelte.

I se întîmplă totuși, cînd e inspirat de suflul profetic al Bibliei, să traducă vîrtejurile Facerii în ritmul prompt și sinuos al unei mișcări exprimînd gestul creator. Viața însăși emană din aceste furtuni ce vădesc la Blake erupția și prezența Divinului. El nu se poate abține de la antropomorfizarea forțelor cerești și-a energiilor naturii, căci este incapabil să conceapă altceva decît omenescul, chiar atunci cînd viziunea sa atinge pragul invizibilului. Astfel, Blake amintește de acei mistici care nu-și pot cînta dragostea pentru divinitate decît în termenii pasiunii carnale. Pentru el, religia n-are nimic dintr-un complex metafizic: ea nu cunoaște decît grozăviile infernale descrise în ilustrațiile pentru *Cartea lui Iov* și *Divina Comedie*, cu un soi de frică naivă, și beatitudinea candidă a aleșilor din Paradis: Chiar atunci cînd transcrie scenele tragice ale Patimilor, *Răstignirea*, *Întoarcerea de pe muntele Calvarului*, aflate la National Gallery, *Coborîrea în mormînt*, din colecția Robertson, el șterge din ele aproape tot misterul suprauman, tot freamătul mistic.

Prin aceasta, Blake aparține secolului al XVIII-lea englez, secolul hedonismului și al raționalismului, oricît de tare s-ar revolta împotriva lui, oricît l-ar disprețui și l-ar blestema. Nici un fel de sentiment religios, autentic sacru, nu-l iluminează într-adevăr și desenul său e prea clasic, ilustrațiile Bibliei prea puțin deosebite de cele ale lui Flaxmann pentru Homer ca să se poată manifesta în el o adevărată înviere a artei creștine așa cum o concepe romantismul. Poate că era prea tîrziu pentru a regăsi drumul urmat de iluminarea bizantinilor: superstiția clasicismului,

care împovăra din greu Renașterea, nu ușurase

greutatea pusă pe umerii secolelor următoare. Tot în numele clasicismului, un clasicism nu prea deosebit în fond de al lui Blake, chiar dacă operează într-un domeniu foarte deosebit și — lucru mai grav — pe care îl considera drept reflexul sensibilității medievale, înșiși nazareenii se vor încadra în școala italienilor.

E totuși semnificativ că, în loc să meargă la Florența sau la Sienna pentru a-i studia pe adevărații primitivi, ei se mulțumesc cu atmosfera lui Rafael, a lui Michelangelo și a predecesorilor imediați ai acestora, așa cum au găsit-o la Roma. Astfel, romantismul lor era destul de apropiat de acela al lui Ingres care afirma că, dacă Florența poate fi o etapă folositoare, împlinirea se găsește în schimb numai la Roma. Pictorii germani care nu puteau face călătoria în Italia sau considerau că această călătorie nu-i absolut necesară, descopereau la Galeria din Dresda adevărat izvor de emancipare și iluminare pentru atîția romantici germani, pictori, poeți, și muzicieni, bazele unui cult al lui Rafael și-a celor care, foarte departe de-a fi, cum erau numiți niște « primitivi », nu devansau decît cu cîțiva ani pe pictorul Madonei Sixtine, adică axa cea mai solidă a esteticii picturale a romantismului religios.

Întoarcerea la religie a artiștilor și-a scriitorilor, fie că abjură scepticismul și pozitivismul rococo, fie că, aparținînd bisericii reformate, consideră că protestantismul a provocat o ruptură adîncă în unitatea creștină și vor să se întoarcă la ea convertindu-se la catolicism, religiozitate sinceră și înflăcărată ce apare la toți acești neofiți, că-i vorba de Friedrich Schlegel și de soția lui, care s-au convertit la Köln în 1808, de Zacharias Werner, care s-a preoțit, sau de Overbeck, Schlosser, Veit, Wächter, pe care atmosfera artistic-pioasă a Italiei i-a adus la sînul Bisericii catolice, acel elan de credință, însoțit de dorința candidă și emoționantă de-a redobîndi simplitatea de spirit și de moravuri a creștinismului primitiv, toate acestea explică de ce în această epocă ideile religioase au fost discutate atît de pătimaș și cu

urgență imperioasă li se impune acestor neliniștiți alegerea.

Și convertirea Mariei Alberti a fost deosebit de singulară și de simptomatică. Această tînără care avea să-și sfîrșească zilele într-o mînăstire de surori infirmiere, îngrijind bolnavi incurabili, la Münster, în Westfalia (unde se află și astăzi cele cîteva tablouri ale sale cruțate încă de timp și de neglijența oamenilor), era fiica unui pastor. Fiind foarte înzestrată pentru pictură, tatăl ei o trimite la școala lui Anton Graff, din Dresda, unde începe să picteze portrete în stilul secolului al XVII-lea, copiind în același timp la Galerie tablourile vechilor maeștri. Dobîndește astfel o oarecare notorietate, care îi atrage invitația de-a expune la Weimar, în 1804 — avea treizeci și șapte de ani — un ansamblu de portrete și de cópii; acestea din urmă l-au interesat mult pe Goethe pentru vigoarea și exactitatea pe care o admiră la ele. I se comandă numeroase portrete de scriitori și ajunge repede celebră în mediile literare. Din nefericire, n-a mai rămas nimic din portretele și copiile sale, iar astăzi nu mai cunoaștem din lucrările ei decît vreo cîteva efigii de călugărițe aflate în vorbitorul mînăstirii și o *Magdalena pocăită*, pictată tot acolo, în 1808, primul ei an de călugărie.

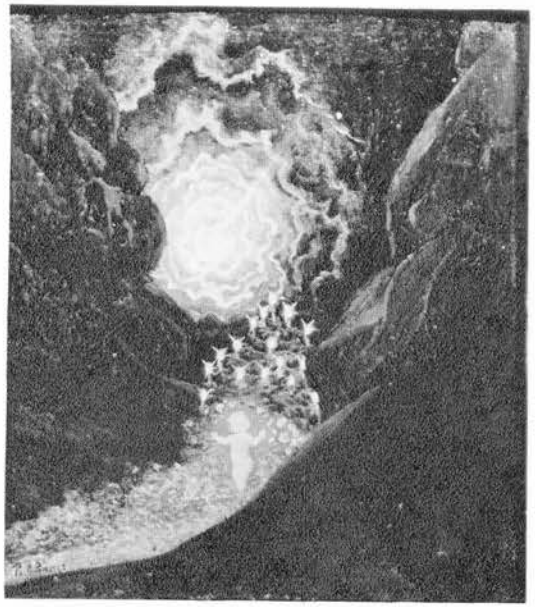
Din punct de vedere artistic, *Magdalena pocăită* de la Münster nu reprezintă o operă capitală a picturii romantice și ar fi indiscret să ne întrebăm dacă această Magdalenă este o aluzie la ea însăși și la cine știe ce aventuri neștiute de pe vremea cînd trăia printre artiști. Tabloul este atît de inspirat de Pompeo Batoni încît ar putea fi chiar o copie, dacă în peisaj nu s-ar manifesta vădit un spirit romantic și nicidecum baroc. E un peisaj melancolic, plin de nostalgie și de muzicalitate, în care putem vedea un reflex emoționant al însuși sufletului călugăriței.

Ce anume a determinat-o pe această fiică de pastor protestant din Germania de Nord, născută la Hamburg, să părăsească religia familiei

sale pentru a intra în sînul altei biserici și chiar

să se călugărească? Probabil că n-a fost vorba de-o criză de conștiință, ci de dorința de-a se consacra eliminării suferințelor omenești. Într-adevăr, în 1805, ea se vede silită să părăsească Dresda unde o reținea tot ce iubea și admira, pentru a-și îngriji sora bolnavă. Între două datorii, o datorie umanitară și de pietate familiară și obligația de-a rămîne credincioasă vocației sale de artist, ea alege în mod deliberat sacrificiul. Spera totuși să nu abandoneze pictura și, într-adevăr, a putut continua să picteze, la mînăstirea Barmherziger Schwester, unde se afla, în timpul clipelor de răgaz îngăduite de progam și de infirmieră. Zelul cu care se îngrijea de bolnavi n-a slăbit niciodată, în ciuda ispitelor pe care i le propunea arta, și moare pansînd bolnavi de tifos, în 1812. Am povestit altundeva cu cît devotament a alinat ultimii ani ai lui Novalis, și influența exercitată, pe vremea aceea, asupra fratelui poetului, Karl von Hardenberg, pe care l-a determinat să se convertească. Tot ea a îndrumat și destinul religios al surorii lui Tieck, Sophie. Adeziunea la credință și la artă s-a săvîrșit la Galeria din Dresda și în bisericile unde vechea muzică religioasă italienească rămăsese la loc de mare cinste. Emoționată de Léo, de Marcello, de Carissimi precum și de Rafael, Maria Alberti a descoperit că, odinioară, toată marea pictură și toată marea muzică erau întemeiate pe religie. Credința inspira orice acțiune din viața artiștilor, și operele bătrînilor maeștri, scria ea « erau frumoase pentru că ei credeau în formele pe care le pictau ». Poziția estetică a Mariei Alberti se întîlnește aici cu aceea a lui Wackenroder, exprimată în eseul acestuia despre Dürer și pictorii germani de odinioară: *Confidențele unui pictor prieten al artelor* [1]. Într-o epocă în care nu spera

[1] *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin, 1917). Pentru Wackenrodér arta și poezia intim unite nu sînt decît expresia sentimentului religios. Tot sensul vieții, spune el, este acela de-a iubi și de-a adora. W. compară contemplarea operei de artă cu o rugăciune, muzeul trebuind să fie un templu (N. trad.)



←

PHILIPP OTTO RUNGE:
Naşterea sufletului omului, Col. Hugo Fischer, Baden-Baden

JEAN PIERRE JAZET:
Lenore, litografie în maniera neagră
Biblioteca Naţională, Paris (Foto B. N.)

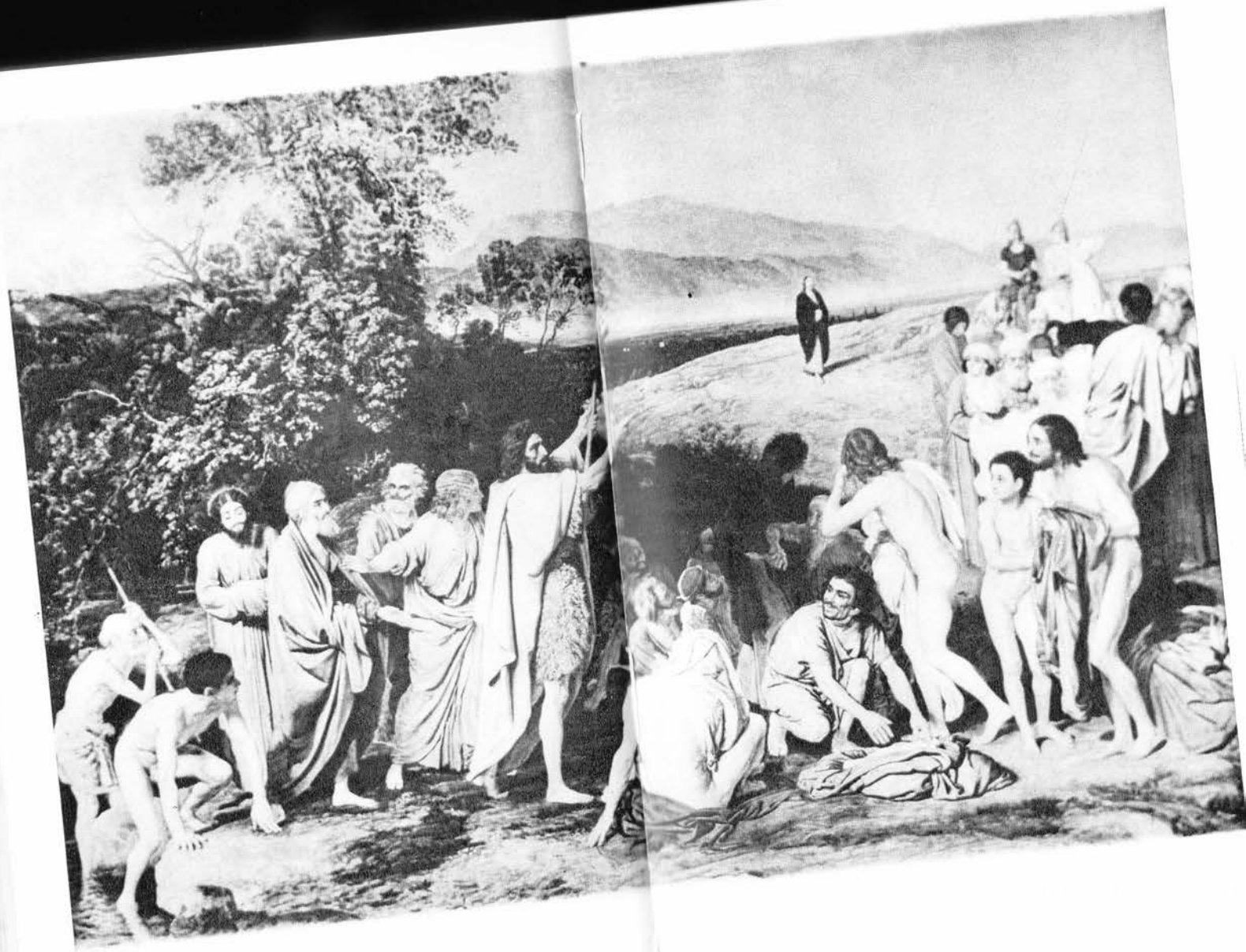
PHILIPP OTTO RUNGE:
Dimineaţa,
Kunsthalle, Hamburg (Foto Kleinhempel, Hamburg)

CARL SPITZWEG:
Despărţirea,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

FRANCISCO GOYA:
Trădarea lui Iuda,
Sacristia catedralei din Toledo (Foto Mas, Barcelona)

JOHANN ANTON RAMBOUX.
Lucrătorii viei,
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

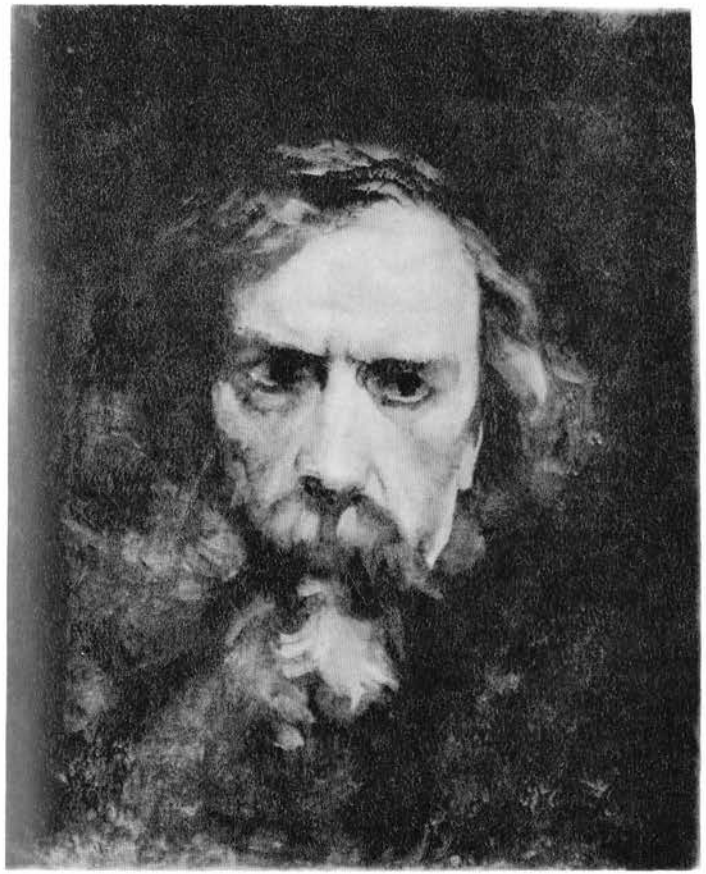
J. VON FÜHRICH:
Iacob și Rașela,
Österreichische Galerie, Viena

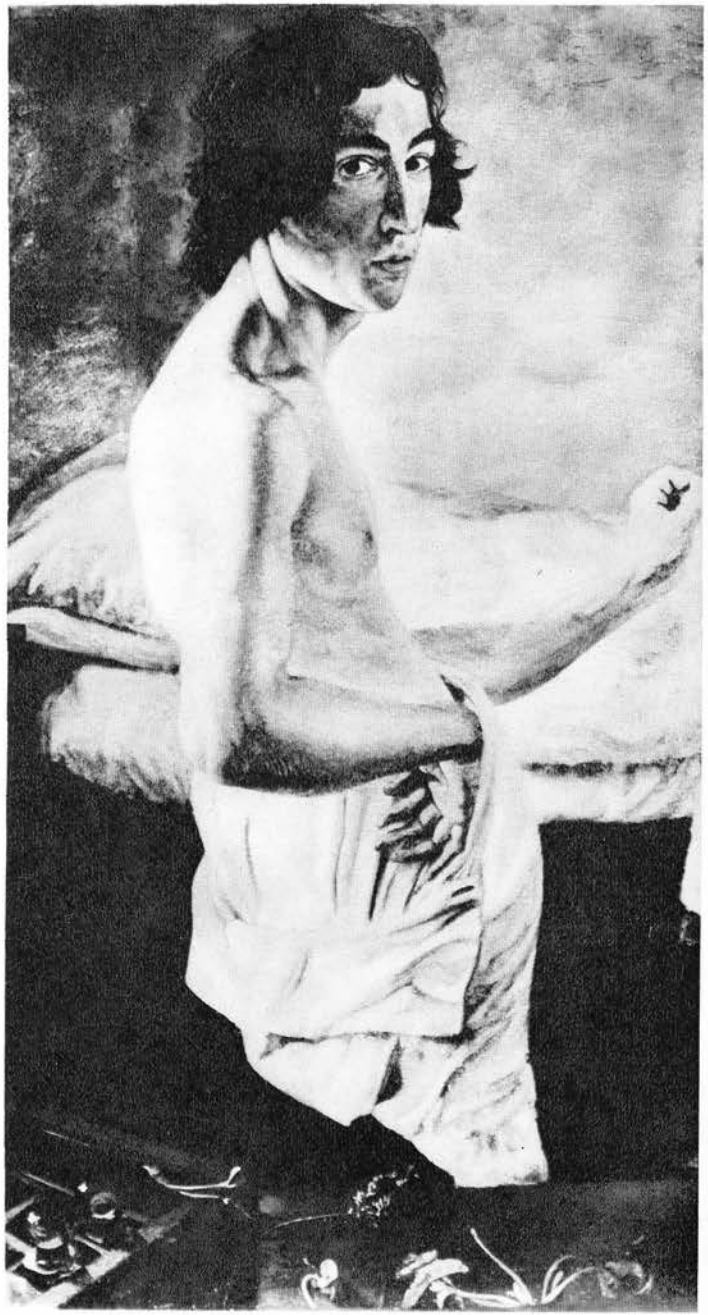


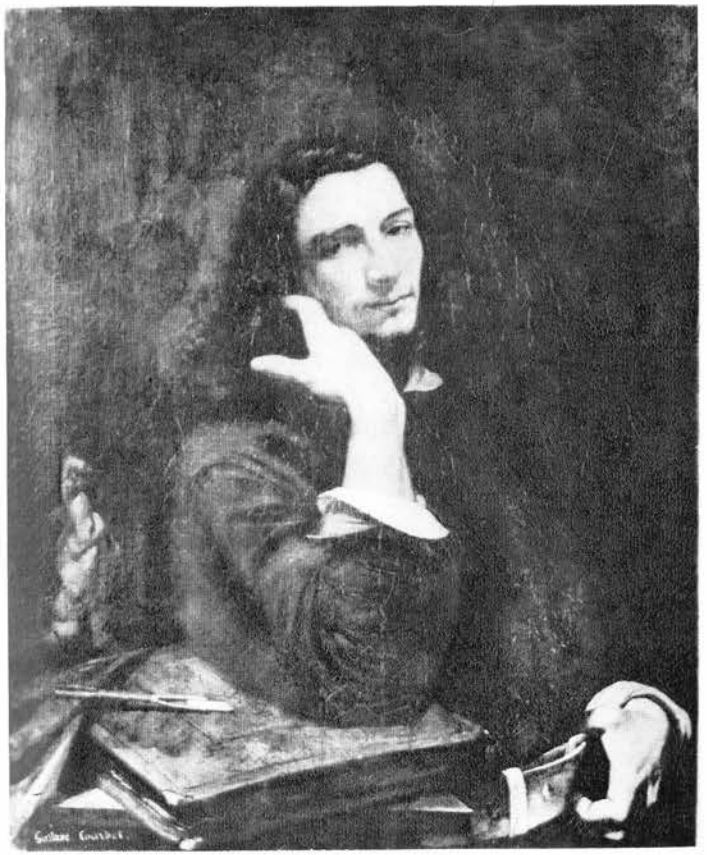
ALEXANDR IVANOV:
Cristos in Iordan, Moscova

EUGÈNE DELACROIX:
Portretul lui Chopin,
Luvru, Paris (Foto Giraudon)

J. B. CARPEAUX:
Autoportret, Paris (Foto Giraudon)







V. E. JANSSEN:
Autoportret,
Kunsthalle, Hamburg
(Foto Kleinhempel, Hamburg)

GUSTAVE COURBET:
Bărbat cu centură de piele,
Luvru, Paris (Foto Giraudon)

TONY JOHANNOT:
Tînăr meditînd într-un cimitir,
Biblioteca Națională, Paris (Foto B. N.)

CAMILLE ROQUEPLAN:
Furtuna, litografie,
Biblioteca Națională, Paris (Foto B. N.)

încă să devină catolică, Maria Alberti se întîlnise cu un călugăr ce exercitase o influență ciudată în mediile romantice, părintele Denneville, iar convertirea maestrului și prietenului ei Möller precum și-a surorii acestuia, Amalia, i-a arătat drumul pe care trebuie să-l urmeze.

Arta ei, spre deosebire de aceea a altor pictori religioși germani nu are nimic medievalizant; ea se păstrează în mod evident pe urmele barocului, dar Maria Alberti înțelesese latura generos și autentic creștină a barocului, emoția profundă și sinceră pe care o trezea acesta și, adeseori, în ciuda unui oarecare teatralism, spiritul său cu adevărat creștin, robust și direct. Ea nu ar fi împărtășit niciodată purismul intransigent al nazareenilor pentru care, după Renaștere, nu mai existase nici un fel de artă religioasă. Într-adevăr, se pare că exuberanța barocă a artei religioase germane din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea le-a inspirat aceeași antipatie ca și estetica ireligioasă ori areligioasă a rococoului.

În realitate, afinități puternice asociază în Germania barocul și romanticul, astfel încît, dintr-un anumit unghi, barocul anunță romantismul, iar acesta se prezintă ca o prelungire a barocului. Sentimentul neliniștii și cel al melancoliei, aspirația spre « depărtări », îndoiala hamletiană și zbuciumul faustic aparțin concomitent acestor două mari epoci din evoluția spiritului uman. Să nu uităm, de asemenea, că marea decorație religioasă barocă din biserici și mînăstiri continuă în tot secolul al XVIII-lea; să notăm cîteva date capitale ale acestei perioade: Klein Mariazell de Johann Wenzel Bergl, Welynburg de Cosmas Damian Asam, Goetzen de Mathias Günther, Bergen bei Augsburg de Johann Wolfgang Baumgartner, Lohe bei Deggendorg de Christian Winck au fost pictate în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, și dacă Maulpertsch a executat decorația de la Sümeg în 1760, abia în 1795, în ajunul noului secol, a terminat decorațiile de la Steinamanger. Fără îndoială că un exces de lirism și primejdia
385 unui entuziasm verbal pe care vigoarea și pros-

pețimea sentimentului nu-l mai însuflețeau ar fi dus la un formalism și la un manierism funeste unui autentic spirit religios. Împotriva acestor pericole, izgonind din romantism orice rămășiță eventuală a moștenirii baroce, nazareenii vor repudia această artă « decadentă » și vor proclama necesitatea întoarcerii la simplitatea esențială a « primitivilor ». Părăsind Germania, țara barocă prin excelență — în gîndire, în sentimente, în muzică, în artă... —, ei vor pleca să trăiască în Italia, pentru a simți acolo atmosfera în care se născuseră « primitivii ».

Emigrația considerabilă spre Peninsulă, ce are loc în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea și la începutul celui de al XIX-lea, e tot atît de puternică — dar și în sens invers... — ca și cea care a împins atîția pictori spre Copenhaga și, prin Danemarca, spre lumea legendelor nordice a pîclelor rodnice ale Eddei, ale Cîntecului Nibelungilor și ale lui Ossian. Nici Runge nici Friedrich n-aveau nevoie de Italia: ne întrebăm ce ar fi putut dobîndi acolo, iar Carl Blechen, cînd s-a instalat în Peninsulă, a abandonat romantismul său originar și e esențial; el a găsit doar pitorescul și s-a mulțumit cu atît, în detrimentul neliniștii sale și al zbuciumului interior care i-au dictat tabloul magnific și tulburător: Fulgerul, precum și cîteva « ruine » al căror mister și profunzime de sentiment ne fac să regretăm că n-a urcat această cale.

Chiar înainte de a se fi produs exodul celor care vor constitui Confreria Sfîntului Luca (Lukas-Bund) și care vor fi numiți nazareeni, numeroși alți pictori germani fuseseră atrași de Roma și de Italia de Sud; foarte puțini, în schimb, sînt cei care vor locui în Toscana și în Ombiria; nici unul nu se va stabili în Italia de Nord. Galeria din Dresda polarizase atenția și pasiunea întregii Germanii pentru Madona Sixtina care dobîndește semnificația unui mesaj și-a unui simbol. Madona Sixtină înseamnă Rafael: Rafael înseamnă Stanze-le Vaticanului; la Vatican îl regăsești și pe Michelangelo, al doilea pol al acestei fascinații

romane. Protestanți și catolici deopotrivă — dar cei dintîi mai reținuți și mai neliniștiți de « papism » — vor afla la Roma patria inimii și-a artei lor. Unii dintre ei se vor căsători cu cîte o frumoasă romană, model sau tînără din societatea orașului și toți se declară tot atît de integral romani pe cît de milanez se voia Stendhal.

Această căutare a arhaismului din arta nazareenilor nu era prielnică progreselor esteticii sau tehnicii picturale a romanticilor. Ei practică un soi de imobilism sau de întoarcere la trecut, și cel mai grav reproș adus de Goethe membrilor Confreriei — afară de faptul că pietatea lor catolică îl irita peste măsură, — este că el împing arta îndărăt. Există, totuși, unele justificări ale pasiunii lor pentru Italia, oricît de exclusivistă ar fi ea; în primul rînd, abundența operelor de artă și faptul că el se află în stradă, expuse în văzul tuturor, amestecate cu viața. În Germania, a fost nevoie de revoltătoarele expropieri napoleoniene pentru ca tezaurele bisericilor și ale mînăstirilor să fie aruncate pe trotuare, vîndute pe prețuri de nimic și devenite astfel publice. Ei constată, de asemenea, că această artă este, în spiritul și în forma ei, populară; cu alte cuvinte, poporul trăiește în intimitatea capodoperelor și, în mod spontan, firesc, le iubește și le înțelege. Peisajele amintesc și ele de cele descrise de autorii antichității sau de Biblie; aici vezi însuflețindu-se toată acea lume veche rămasă actuală, prezentă. Să adăugăm, în sfîrșit, lucru cît se poate de întemeiat, plăcerile vieții materiale, blîndețea climatului, farmecul birturilor ghemuite sub bolțile antice, moravurile prietenoase — ori, dimpotrivă, violente, dar întotdeauna pitorești și surprinzătoare ale localnicilor, ușurința, arta de a trăi.

Schick, Wächter, Koch, Hartmann, Wallis aleseseră Italia drept azil înainte ca Lukas-Bund-ul să-și găsească adăpost la mînăstirea romană San Isidoro unde au locuit nazareenii, pe care au decorat-o și au făcut-o celebră. Ei au modificat

conștiința și viziunea de altădată a artiștilor

germani cu privire la peisajul italienesc care rămîne documentar la Hackert sau la Tischbein și păstrează un spirit rococo — dimpotrivă nazareenii percep în el sentimentul romantic și vom vedea mai departe cum introducerea priveliștilor italienești în pictura germană a determinat o seamă de curente inedite și a trezit o nouă sensibilitate. Aceste peisaje impresionează atît de puternic imaginația și sensibilitatea germanilor aflați în trecere sau locuind la Roma pentru că sînt într-adevăr vii, și nu însuflețite artificial cu « fabrici » care seamănă cu niște culise de teatru și cu personaje ce par figuranți de operă. Atmosfera senzuală și intelectuală a *Elegiilor romane* ale lui Goethe înfățișează trecerea de la un romanism rococo la romanismul romantic. Totuși, cu rare excepții, senzualitatea este exclusă din arta nazareenilor; într-adevăr ei sînt niște călugări laici, locuind în chiliile de la San Isidoro și chiar dacă nu se constrîng la o castitate absolută, năzuiesc să ducă cel puțin o viață pură. Convertiții pun în disciplina lor aspră toată străşnicia unei origini puritane sau pietiste și zelul lor, înclinat spre exagerarea entuziastă, al neofiților. Nu vom face aici istoria Lukas Bundului, căci este o istorie lungă și complexă: ne vom mulțumi să schițăm în linii mari teoriile îngăduite de ansamblul « confraților », spiritul ghildei numite a Sfîntului Luca după modelul vechilor corporații și pentru a înrădăcina mai temeinic în trecutul medieval, și să notăm particularitățile celor mai însemnate figuri ale mișcării: destul de diverse, individualități puternice și originale care s-au succedat în Bund, căci, potrivit regulamentelor asociației numărul membrilor nu trebuia să depășească niciodată cifra simbolică și mistică de șapte.

Confreria fusese întemeiată la Viena, în 1808, sub denumirea de Lukasbrüderschaft, și pictori care făceau parte din ea fuseseră atrași unii spre alții cît se poate de firesc, datorită admirației lor comune pentru tablourile vechilor maeștri germani din Galeria de la Viena. Un dublu curent

se desena ca atare în înnoirea artei religioase: primul, născut la Dresda, era alimentat de cultul lui Rafael, celălalt pornind din Viena, asocia dragostea pentru germani cu aceea pentru italieni. Indiferent de natura sa, era firesc ca acest curent să sfîrșească la Roma, a cărei putere de atracție era irezistibilă: abia în 1819 li s-a aplicat membrilor Confreriei Sfîntului Luca numele de « nazareeni » cu o semnificație batjocoritor ironică. Era zeflemisit mai ales idealul lor de puritate, dorința de-a se retrage departe de lume și de-a lucra în tăcere, reculegere și rugăciune, asemenea călugărilor pictori ai Renașterii, pe care îi considerau modele. Instalarea la mînăstirea San Isidoro sublinia voința lor de-a alcătui un fel de ordin laic, de corporație artistică.

Cunoaștem bine viața confreriei datorită numeroaselor scrisori ale lui Overbeck trimise în timpul ședерii sale în Italia prietenului său Vogel. Originar din Lübeck, unde influența artistică a Compenhagăi era dominantă, fiu de senator și aparținînd ca atare aristrocrației bătrînului oraș hanseatic, Friedrich Overbeck își descoperise vocația care nu avea nimic comun nici cu cea de comerciant nici cu cea de armator, răsfoind la vîrsta de cincisprezece ani niște culegeri de desene de Rafael. Pasiunea pentru artă și pasiunea pentru Italia se treziseră în același timp. Spirit grav, serios, aproape ascetic — camarazii săi îl numeau « preotul » — el visa un ideal în același timp monastic și estetic. Activ, întreprinzător, înzestrat cu un caracter de șef și cu talentele unui administrator, Overbeck preia conducerea Gildei cînd se îmbolnăvește Pforr; devine astfel stîlpul ei central, pilonul de bază, și pune tot zelul pentru a unifica țelurile și creațiile celorlalți pictori. Uneori, zelul acesta îl făcea să judece cu asprime libertățile anumitor pictori care nu aveau, asemenea lui, noțiunea unei castități necesare. Viața de la San Isidoro era simplă, frugală, liniștită. Fiecare lucra în chilia lui, iar seara se adunau să discute ceea ce făcuseră, să-și arate operele și să le confrunte cu ale celorlalți frați.

Se discutau probleme de estetică, tehnică, literatură, religie; unii desenau, iar unul servea pe rînd drept model celorlalți; se citea cu glas tare din Dante, Ariosto, Tasso, și în aceste seri monahale speranța care îi înflăcăra părea și mai mare, mai nobilă și mai aproape de împlinire, în ciuda glumelor proaste făcute pe seama « nazareenilor » de ceilalți artiști germani statorniciți la Roma și ducînd acolo o viață veselă prin locande și acasă la fetele frumoase. Un grup ostil catolicilor de la San Isidoro se constituise sub numele de Capitolini: aceștia erau protestanți, îi disprețuiau și-i urau pe convertiți și exaltau arta profană în detrimentrul artei religioase.

Nu tot ce făceau « nazareenii » era vrednic de laudă; se părea că în idealul lor chiar exista ceva deliberat, forțat, artificial. Din punct de vedere estetic, greșeau vrînd să readucă pictura la ceea ce fusese pe vremea Renașterii — într-adevăr, pentru ei Perugino era un « primitiv » și-l ignorau pe Giotto. Runge nu greșea reproșîndu-i echivocul de-a pretinde o înnoire a conținutului artei fără să înnoiască în același timp forma, iar Goethe își bătea joc de caracterul lor « maladiv », de care se plîngea și în cazul lui Wackenroder. Nazareenilor le-a lipsit prilejul de-a picta mari ansambluri în biserici; n-au izbutit decît să decoreze capela propriei lor mînăstiri, iar cînd au fost invitați de consulul german Bartholdy și de principele Massimi să împodobească diverse palate și vile, n-au putut face artă propriu-zis religioasă. Protecția pe care le-a acordat-o Kronprinz-ul Bavariei, viitorul Ludovic I-ul, care trăia la Roma printre studenți și artiști și, asemenea lor, purta vechiul costum german, adică nădragi, tunică medievală, beretă de catifea roșie, părul lung, nu le-a putut fi de nici un folos în momentul acela.

Franz Pforr, care, pînă în clipa cînd i-a trecut întreaga sa autoritate lui Overbeck, exercitase asupra confraților săi puterea unui «stareț», era fiul unui pictor animalier din Frankfurt. Unchiul său Tischbein i-a dat cîteva lecții care i-au prins

bine, dar mai ales influența lui Passavant, prietenul său, și lecțiile lui Maurer și ale lui Füger la Viena i-au format talentul și i-au îmbogățit cunoștințele. La 10 iulie 1809, a participat la întemeierea Lukas-Bundului împreună cu Vogel, Sutter, Oversbeck, Wintergest și Hottinger, primii membri. Fusese prietenul bătrînului Joseph Haydn și temperamentul său generos, geniul său juvenil, ar fi făcut dintr-însul unul dintre cei mai mari pictori ai acestei generații dacă n-ar fi murit de tuberculoză, la Albano, în vîrstă de 24 de ani, la 16 iunie 1812.

Ca și Wackenroder, Pforr preconiza idealul unei Arte-Religie, mai mult adică decît o artă religioasă, în care toate forțele materiale și spirituale ale ființei să contribuie la nașterea frumuseții formelor și-a frumuseții sufletești ce s-ar ilumina reciproc. Nu vroia să-i imite pe antici, ci să retrăiască sentimentele, gîndurile și pasiunile lor. Tînărul Pforr nu este un arhaizant, și peste toate operele sale plutește un aer de prospețime, de inocență, de sinceritate, de entuziasm tineresc. *Sfîntul Gheorghe* de la Städliches Institut din Frankfurt este o capodoperă de grație firească și de simplitate elegantă; picta spontan, cu candoarea fermecătoare a spiritului și a inimii sale, fără să privească îndărăt spre maeștrii trecutului, și *Sfîntul Gheorghe*, așa cum și-l reprezenta Pforr, este în același timp cavalerul eroic al tradiției creștine și tînărul Siegfried din Nibelungenlied, amîndoi întruchipînd idealul cavaleresc spre care se îndreaptă nostalgia lui.

Pforr apare mai stîngaci și parcă stînjenit în pictura istorică, atunci cînd reprezintă *Intrarea împăratului Rudolf de Habsburg la Basel în 1273*, și *Contele de Habsburg și Preotul* (ambele tablouri se află de asemenea la Frankfurt), dar opera în care a pus tot ce era mai bun în el este dipticul votiv *Maria și Sulamita*, unde intimitatea înduioșată a « primitivilor » autentici, elanul inimii, frumusețea pudică a iubirii caste (în care se spune că a reprezentat idealul lui Overbeck, propriul

 său ideal fiind acela al unei fericiri conjugale

luminate de maternitate) nu ne îndeamnă să ne gîndim nici la Evul Mediu și nici la Renaștere, ci la o perfecțiune atemporală ce izvorăște din universalitatea unor sentimente eterne. Pforr mai desenase și un proiect — din nefericire pierdut — pentru o Apocalipsă monumentală care avea mai multă vigoare dramatică decît fermecătorul diptic. *Întîlnirea Rebecăi cu Eliazar*, de Carl Peschel, ce aparținuse Muzeului din Leipzig înainte de-a dispare în incendiul din 1931, vădește aceeași concepție estetică pe care se întemeiază și operele lui Pforr, dar observăm aici un anumit manierism, necunoscut de Pforr. Intr-adevăr, era greu să te inspiri din Rafael, fără să aluneci în « maniera » ce marchează atîtea tablouri religioase atunci cînd nu sînt inspirate de-o credință profundă. Acesta este uneori și cazul lui Joseph von Führich, care, spre deosebire de destinul prea scurt al lui Pforr, a făcut o lungă carieră de artist, profesor și director de muzeu. Nu împlinise treizeci de ani cînd a venit la Roma și totuși, tabloul său de la Muzeul din Viena prezenta un amestec curios de influențe în care dramatismul lui Michelangelo contrabalansează calmul lui Rafael.

Dimpotrivă, în cazul lui Wilhelm Schadow, care a intrat în Lukasbund după moartea lui Pforr și era fiul ilustrului sculptor oficial Gottfried Schadow, exista, cum notează Overbeck, « o religiozitate autentică ». Aceasta l-a pus în conflict cu tatăl său, un om al secolului al XVIII-lea, foarte talentat dar de o spiritualitate mediocră, și care considera dorința tînărului de-a intra în Ghildă drept o « boală a spiritului ». Schadow s-a lecuit destul de repede de această boală, dacă putem s-o numim așa, căci s-a întors la Berlin în 1819, după ce nu rămăsese la Roma decît șase ani. Destinat să devină un dușman înverșunat al romanticilor atunci cînd va conduce academia de la Düsseldorf, îl va imita pe Rafael cu o deosebită iscusință în *Sfînta Familie* de la München. Madonele sale sînt de o frumusețe molatecă și totodată castă, iar în peisajele romane a știut să îmbine observația directă a naturii cu un punct de por-

nire idealist. Se convertise în 1816 — la vîrsta de treizeci de ani — și toată opera posterioară acestei date oglindește sentimentele noi pe care le trezise în el această schimbare de religie.

Intrase în Confrerie, care după moartea lui Pforr a abandonat mînăstirea San Isidoro, odată cu Julius Schnorr von Carolsfeld, «excelentul Schnorr» cum îl numește Overbek adăugînd « că iubea deopotrivă natura și imaginile Sfintei Scripturi ». Am văzut înainte în ce constă geniala sa contribuție la peisajul romantic. În ceea ce privește estetica sa religioasă, opera care o reprezintă și-o rezumă cel mai bine este faimosul tablou de la Galeria din Dresda, *Familia sfîntului Ion vizitînd familia lui Isus*. Pictat în 1817, anul cînd fusese primit în Ghilda, tabloul degajează un farmec profund prin frumusețea peisajului și grația firească a compoziției. Prin desenele sale, Schnorr se dovedește atent la vioiciunea pitorească a țăranilor italieni în timpul muncilor cîmpenești. El a fost, de asemenea, un bun pictor de portrete și, lucru excepțional la confrații căști ai Sfîntului Luca, de nuduri. Severul Overbeck blama acest păcat al lui Schnorr care, din fericire, rămînea însă același « excelent », numai că pictorul *Vizitei* nu uita că Rafael, atît de venerat la San Isidoro, nu disprețuise farmecele frumoaselor trupuri despuiate și nici nu ignorase bucuriile carnale ale voluptății.

Personalitatea puternică și originală a lui Peter von Cornelius, unul dintre cei mai cunoscuți nazareeni, în care vedem, adeseori, esența însăși a picturii religioase romantice, era mai atrasă de Renașterea matură decît de predecesorii lui Rafael; Coborîrea în mormînt, de la Leipzig, neterminată, îmbină într-un electism singular amintirea lui Perugino și a pictorului Stanzelor cu un Michelangelism viguros influențat de Asmus Carstens. Cornelius este deja un clasic, pe cale de-a deveni un baroc, ceea ce se explică prin înșeși împrejurările formării și ale uceniciei sale de pictor. Viața sa, zbuciumată de furtunile pasiunii, contrazice, după

cît se pare, stilul său care, chiar și în momentele

cele mai dramatice, rămîne înțepenit într-o anumită răceală. Născut în 1783 la Düsseldorf, moare la Berlin, mai mult decît octogenar, în 1867. Trăgîndu-se din rococo, Cornelius a văzut zorii realismului și s-a stins în ajunul marii expoziții din 1869, expoziție care asistă la triumful lui Courbet în Germania și la puternica și nouă orientare estetică ce reprezintă consecința acestui triumf.

Fiu al conservatorului Galeriei din Düsseldorf, Peter von Cornelius se bucurase, am putea spune chiar de la nașterea sa aproape, de privilegiul unei intimități excepționale cu capodoperele acestui muzeu încă de atunci foarte bogat. Singurul mijloc de-a potoli crizele furioase ale copilului era o plimbare, la orice oră din zi sau din noapte, prin galeria anticilor. Pasiunea pentru sculptura grecească pe care i-o insuflaseră aceste ciudate plimbări l-a decis să rămînă credincios elenismului, în ciuda convertirii sale și-a atașamentului față de pictura creștină. Aproape toată viața sa a pictat paralel tablouri mitologice și subiecte creștine; foarte tînăr fiind, lucra simultan la o compoziție pioasă destinată bisericii din Neuss și la o decorație, pentru casa unui prieten de-al său, în care figurau ca eroi Apolon și Diana. S-a putut spune că « Ulise îi era tot atît de familiar ca și cei Patrusprezece mijlocitori », și este evident că divinitățile păgîne îi inspirau o pietate tot atît de sinceră ca și cea inspirată de Hristos, de Fecioară și de sfinți.

Instruit datorită studierii copiilor de tablouri italienești și-a originalelor aflate în Galerie, își alesese, dintre pictorii Renașterii, un zeu: Rafael și, adolescent fiind, în dorința de a se identifica pe cît posibil cu obiectul dorinței sale, semna scrisorile tot Rafael. Curiozitatea sa pentru un alt gen de pictură s-a trezit cu ocazia sosirii la Köln, în 1803, a fraților Boisserée, care i-au arătat colecția lor, lărgindu-i astfel orizontul cultural și stimulîndu-i interesul pentru vechii maeștri germani. Îl studiază pe Dürer și este entuziasmat de facsimilele Breviarului lui Maximi-

lian, pe care von Aretin le publicase la München în 1808. Visul lui era să picteze în maniera lui Dürer dar dorea cu înfocare să meargă și la Viena pentru a-l studia pe Correggio și pe Tițian. Asemenea multor alți artiști, își încercase norocul concurînd pentru premiul Prietenilor Artei din Weimar; fără succes, vai, pentru că această asociație prezidată despotic de Goethe prefera îndrăznelilor « modernilor » un clasicism rece în stil antic; singura recompensă au fost cîteva vorbe din partea lui Goethe și niște povețe folositoare pentru evoluția carierei sale.

Mai tîrziu, urmînd sfaturile lui Sulpiz Boisserée, Cornelius a desenat o suită de scene după Faust și le-a trimis poetului. Goethe i-a mulțumit îndemnîndu-l să facă o călătorie în Italia; era un îndemn ce răspundea celor mai arzătoare dorințe ale pictorului, căci voia să-i cunoască pe maeștrii Peninsulei și altcum decît lucrările văzute în muzeele germane și în colecția Principelui Arhiepiscop Dallberg, la Frankfurt, care îl invitase să lucreze pentru el și căruia îi închinase o Madonă.

Ce avea să caute în Italia? În primul rînd o încurajare ca să « nu capituleze în fața spiritului răufăcător al epocii », cum spunea el însuși, fără a renunța totuși la admirația sa pentru maeștrii germani ai Renașterii. În drum spre Roma, poposește la prietenii săi Helwig, în 1811, cît să ilustreze o carte de povești și legende scrisă de ei. Clasicul fascinat de Rafael știa deci să rămînă credincios trecutului romantic, măreției și bonomiei Evului Mediu, Märchenurilor și epopeilor. Acest curent dublu care își împarte spiritul lui Cornelius se recunoaște prin faptul că în chilia sa de la mînăstirea San Isidoro va desena compoziții scoase din *Nibelungenlied* și, mai cu seamă, o admirabilă Moarte a lui Siegfried.

Chiar în ziua sosirii sale în Cetatea Eternă, l-a vizitat pe Overbeck care l-a îmbrățișat, notînd apoi în jurnalul său: « Dumnezeu mi-a trimis un prieten! Seară de neuitat! » A doua zi s-au dus împreună la Vatican. Încîntat să trăiască în sfîr-

șit în țara viselor sale, Cornelius nu era totuși chiar atît de italienizat încît să nu ghicească primejdiile care îl amenințau acolo. « Ispita cea mai rafinată, spunea el, este Rafael ». Și de teama de a nu se distruge și pierde în această ispită adăuga: « Un pictor german n-ar trebui să-și părăsească țara ». Probabil își dădea seama că, într-un fel, nazareenii urmează un drum greșit, căci ajunsese să gîndească și el, așa cum îi scria Goethe lui Boisserée la 14 februarie 1814, că « ei se formează pe dos, că se întorc la sînul matern ». Hotărî ca atare să rămînă modern, fără a renunța să-i studieze pe cei vechi învățînd de la ei tot ce erau în stare să-l învețe. Iată de ce în opera sa nu există aproape nici o urmă de arhaism, cu sau fără voie. În sfîrșit, considera drept unul dintre marile merite ale vieții monahale de la San Isidoro avantajul de-a aduna sub același acoperămînt și într-o intimitate constantă mai mulți germani care, altcum nu s-ar fi întîlnit niciodată probabil. Comunitatea de speranțe, de aspirații, de reușite și de tentative, schimburile de cărți, de idei, se amestecau și îmbinau într-un amalgam fecund toate aceste individualități diverse, destul de energice și destul de afirmate pentru a nu se imita reciproc, așa cum nu-i imitau de fapt nici pe pictorii vechi, modelele și maeștrii lor. Cînd Schlosser termina să citească cu glas tare o aventură a Nibelungilor, în fața confraților adunați în refectoriu, Pforr deschidea Divina Comedie: astfel, acest sincretism în care se contopea Germania și Italia, cețoasa antichitate nordică și luminile strălucitoare ale Toscanei aduceau unor artiști cu un temperament atît de bogat ca al membrilor Lukasbundului o varietate de emoții, de impresii, de idei extrem de folositoare picturii lor.

Scurtă vreme după instalarea sa la Roma, Cornelius începuse să studieze, împreună cu Schadow și Xeller, conferințele religioase ale profesorului Ostini, care a jucat un rol important în convertirile de la San Isidoro. Era însoțit și de prietenul său Voge, dar acesta din urmă este singurul care

nu s-a convertit, tatăl său bănuind după tonul scrisorilor sale că intenționează să treacă și el la catolicism, l-a rechemat numaidecît în Elveția. Cornelius se împrietenise mai ales cu Pforr, al cărui entuziasm proaspăt și pur l-a cucerit; cînd medicii au considerat că aerul Romei primejduiește sănătatea acestuia și îi recomandă o ședere la Albano, Cornelius pleacă împreună cu prietenul său, îl instalează, îl îngrijește cu cel mai generos devotament, stă în preajma lui în clipa morții și-i închide ochii.

Convertirea la catolicism, spiritul aproape ascetic al mînăstirii, dorința de-a fi cît mai religios cu putință atît în artă cît și în viața sa de toate zilele, nu l-a împiedicat pe Cornelius să se îndrăgostească, în 1814, de-o frumoasă romană pe care a trebuit s-o ia în căsătorie atunci cînd s-a născut copilul iubirii lor. Căsătoria n-a mai putut fi tăinuită așa cum fusese tăinuită legătura lor; aflînd de cele întîmplate, Overbeck, care era cenzorul moral al comunității, a fost cuprins de-o mare indignare: ar fi vrut ca toți frații să rămînă caști, ca și el, dar Cornelius nu avea vocația celibatului și trăia de altminteri cît se poate de fericit cu romana sa. Din punct de vedere estetic, influența lui Cornelius orientează Confreria spre voința de a crea, după exemplul maeștrilor din Evul Mediu și din Renaștere, mari ansambluri monumentale. El însuși se pasionase pentru frescă și visa să transplanteze această tehnică în Germania și să instaureze acolo un stil nobil și monumental, în care pilda lui Rafael, care rămîne idolul lui, s-ar adapta subiectelor germanice. Italienismul germanilor din Roma nu consta întotdeauna, în a deveni italieni și a-și încheia viața în Italia: dimpotrivă, mulți se gîndeau să ducă în țara lor fructul studiilor întreprinse și să-l aclimatizeze acolo. Există o scrisoare a lui Cornelius către marele scriitor catolic Görres, din 1814, în care acest ideal și această voință sînt formulate limpede și elocvent. Niebuhr, ambasador la Roma în 1816, s-a interesat de aceste proiecte și s-a străduit să obțină pentru nazareeni comanda deco-

raţiilor pentru noul Dom din Berlin, pe atunci în construcţie, al cărui autor era Schinkel. Proiectul a eşuat dar trei ani mai tîrziu, acelaşi Niebuhr l-a adus pe Cornelius la Düsseldorf unde, gîndea el, ar fi mai folositor decît la Roma, pentru a împlini destinele artei germane.

Înainte de a părăsi Italia, Cornelius participase la lucrările colective încredinţate nazareenilor, adică la decorarea palatului Zuccari unde locuia în 1815 consulul prusac Bartholdy, iar doi ani mai tîrziu la executarea frescelor de la palatul principelui Massimi, cu ciclurile lor scoase din Dante, Ariosto şi Tasso, Horny, Veit, Catel, Koch, Overbeck, Führich, Schnorr von Carolsfeld participau la aceste lucrări. Cornelius atacase Divina Comedie şi încercase irealizabilul vrînd să reprezinte cercurile Paradisului; n-a izbutit să-şi încheie sarcina asumată pentru simplul motiv că Dante îi încurajează pe temerarii ce vor să fixeze viziunile poetului în imagini materiale, dar şi pentru ca, urmînd sfaturile lui Niebuhr, Kronprinz-ul de Bavaria l-a invitat să vină în Germania şi să înrădăcineze acolo arta religioasă şi istorică ce se născuse pe colina Pincio, unde se înălţa mînăstirea dezafectată de Napoleon şi preschimbată de nazareeni în leagănul unei arte noi.

Decorarea palatului Massimi a durat zece ani şi a fost unul dintre cele mai memorabile evenimente din istoria artei de atunci. Subiectele fiind împărţite, pictorii nu lucrau împreună de fapt, ci fiecare la opera sa personală; astfel, nu puteau da frîu liber la ceea ce avea mai original şi mai specific. Cu toate acestea, în ciuda diversităţii caracterelor şi-a talentelor, ansamblul degajează o impresie de unitate, căci spiritul Confreriei orchestrează şi armonizează deosebirile dintre ei.

Acest spirit nazareean comun membrilor Lukasbundului, nu le impune o uniformitate care ar fi sterilizat arta lor; dacă la prima vedere sîntem izbiţi de ceea ce îi face să semene între ei, foarte repede ajungem să distingem caracterul unic al fiecăruia în parte, cu neputinţă de confundat.

Munca în comun la San Isidoro nu le-a atenuat deosebirile şi chiar autoritatea lui Overbeck a avut tactul de-a nu impune un stil; din această muncă în comun care se practica la mînăstire, fiecare a căutat să facă totul atît în folosul personalităţii sale de om cît şi a originalităţii operei sale. Mai slabe, mai nesigure pe sine şi pe destinul lor, aceste vocaţii de artişti şi-ar fi tocit probabil asperităţile şi şi-ar fi rotunjit unghiurile în acest frecuş zilnic; în realitate, deveniţi mai puternici şi mai autentici prin acest contact, ei au dezvoltat tot ce era mai esenţial în fiecare şi îl deosebea mai mult de ceilalţi. Nazareenii erau un monolit în faţa capitolinilor şi-a hedoniştilor de la cafeneaua Greco, dar cînd se întorceau la mînăstire şi în chiliile lor, redeveneau individualităţile robuste şi evidente, larg deschise individualităţilor vecine, dar puternic înrădăcinate în propria lor etică şi estetică; nu exista probabil între ei decît o singură legătură: o religiozitate sinceră şi fermă şi adoraţia lor pentru Rafael. S-a întîmplat chiar, datorită unora dintre ei, ca între San Isidoro şi capitolini să se înnoade relaţii prieteneşti — de la om la om! —, mulţumită generozităţii lui Rehbenitz «excelentul cumnat» al lui Overbeck, care a rămas credincios religiei reformate şi aparţine capitolinilor dar a iubit şi a ajutat întotteauna Bund-ul.

Tot ce ni se pare uscat şi ţeapăn în grafismul lui Rehbnitz, care, de altminteri, a predat desenul la Kiel, după ce s-a întors în Germania, se explică probabil prin formaţia juridică impusă de părinţii săi, care nu-l voiau pictor. Studia aşadar dreptul la Heidelberg, cînd vizitarea colecţiei fraţilor Boisserée i-a deschis ochii şi l-a determinat să lase baltă Pandectele, spre marea supărare a părinţilor săi. S-a dus aşadar la Viena să lucreze sub îndrumarea lui Sutter, iar după ce i-a cunoscut pe fraţii Olivier şi pe Schnorr, s-a decis să-i urmeze la Roma şi să intre în Confrerie.

Horny, care asemenea lui Pforr avea să moară de tuberculoză la Olevano, în 1824, în vîrstă de

numai douăzeci și șase de ani, era considerat de Overbeck ca cel mai genial din toată Confreria. El avea într-adevăr o concepție grandioasă a peisajului, un sentiment vizionar al naturii, o intimitate profundă cu elementele. Și Ruhl a fost un romanist și un italienizant, dar relațiile sale cu Bund-ul sînt mai puțin strînse decît cele ale adevăraților Nazareeni: el a rămas la marginea grupului. Era de altminteri un om de lume în spiritul secolului al XVIII-lea, sceptic, liber cugetător, chefliu, călăreț faimos. Inițiat în filozofie de tînărul Schopenhauer, prietenul și maestrul său, ale cărui cursuri le-a urmat la Dresda și căruia i-a pictat portretul în 1814, Ruhl a stat și el o bucată de vreme la Roma. Mai tîrziu, s-a împrietenit cu frații Grimm, Savigny, Eichendorff, Arnim, Platen, și a ilustrat în colaborare cu For poveștile lui Tieck și ale lui Motte Fouqué.

Catolic și originar din Savoie, francez prin nume și prima sa formație, Johann Anton Ramboux s-a născut la Trier în 1790: avea să moară în 1866 la Köln, unde era, de mai bine de douăzeci de ani, conservatorul Muzeului Wallraf Richartz, atît de bogat în maeștri germani din Evul Mediu și Renaștere, și care, asemenea colecției Boisserée, a avut o influență hotărîtoare asupra evoluției romantismului. A început admirîndu-l și imitîndu-l pe David, al cărui elev a fost la Paris între 1807 și 1812, după ce ucenicise la Florenville, sub îndrumarea călugărului-pictor Jean-Henri Gilson. După o trecere prin München, în 1815, a venit la Roma în 1816, și îndrăgostit de Quattrocento, mai ales de Benozzo Gozzoli din care s-a inspirat direct pentru *Lucrătorii viei*, s-a apucat să copieze în acuarelă frescele italienești din secolele al XIV-lea și al XVI-lea.

Fapt cu totul excepțional, Ramboux nu are superstiția lui Rafael nici idolatria Renașterii mature. Temperamentul său vesel, aproape copilăresc, bucurîndu-se cu naivitate de viață, reușește să se armonizeze mai bine cu adevărații prerafaeliți, adică maeștrii secolului al XV-lea.

Cele trei sute de copii după fresce pe care le-a executat la Peruggia, la Assisi, la Sienna, la Florența, dovedesc un eclectism superior rafaelitismului celorlalți nazareeni. Întors la Trier, în 1822, se apucă să-și decoreze casa cu fresci iar după zece ani pleacă din nou în Italia.

Arta lui Ramboux poartă amprenta acelei pendulări între Germania natală și Italia de adopțiune. Un tablou ca *Eliazar și Rebeca* de la Berlin este mult mai original decît ceea ce se picta de obicei la San Isidoro, și aproape naiv în prospețimea și pitorescul unei compoziții ce nu datorează nimic vechilor maeștri. Simți aici o stîngăcie candidă, o sinceritate care se depărtează de toate modelele, nu cu intenția de a face neapărat ceva nou, ci pentru că acest german din Savoie naturalizat roman a devenit o ființă compozită, un pictor fără maestru și fără antecedent, un temperament robust pe care despotismul davidian nu l-a putut supune. În *Lucrătorii viei*, în *Adam și Eva izgoniți din Paradis* (primul la Frankfurt, al doilea la Köln) Ramboux apare mai clasic — sau clasicizant —, dar și eliberat de orice influență. Tehnica lui este desăvîrșită, imaginația vie și capricioasă; e îndrăgostit de detalii avînd în același timp simțul marilor compoziții monumentale.

Copiind cele trei sute de fresce ale sale, Ramboux a învățat desigur mai mult decît în orice atelier. Dar pentru că aceste lecții i le dădeau picturile și nu pictorii, a fost silit să le descopere singur taina, în fața lor. În felul acesta, și-a format un stil compozit care, într-adevăr, nu seamănă cu nici un alt stil. Nostalgia a jucat un mare rol în formarea sa; în compoziția fantezistă *Dejun în grădinile Farnese*, executată la un an după întoarcerea sa de la Roma, el reunește toate amintirile sale romane, vrînd parcă să compună o sinteză a acelei Italii somptuoase și familiare, prietenoase și voluptoase.

Pasiunea pentru maeștrii din Trecento și din Quattrocento, aproape disprețuiți de nazareeni în folosul celor din secolul al XVI-lea nu l-a

îndemnat să imite pe artiștii care aduceau chiar în tehnica picturii lor o voință de arhaism ce trebuia, gîndeau ei, să-i apropie de aceștia. Era cazul lui Klinkowström, de exemplu, care anunța, într-o scrisoare către Runge, că lucrează în același timp la două tablouri, pictate pe panouri de lemn și pe fond de aur: o *Vizitațiune* și un *Sfînt Gheorghe*. Tablourile s-au pierdut astăzi, așa că nu putem ști dacă Klinkowström își însușise într-adevăr stilul religios medieval. Mai există și-o *Doamnă într-o capelă gotică* (pe vremuri la muzeul din Dessau) de Heinrich von Olivier, care se străduiește să se identifice nu atît cu adevărații prerafaeliți italieni cît mai degrabă cu flamanzii. Migala cu care sînt tratate elementele de arhitectură, detaliile veșmintelor și ale mobilierului, vădesc un spirit trubadureșc conform acelei concepții despre adevăr și pitoresc medievale, pe care o întîlnim foarte frecvent în romantismul francez, dar se manifestă foarte rar la romanticii germani. S-ar părea chiar că Heinrich von Olivier a adoptat intenționat bizarele procedee de construcție perspectivă a nordului european, pentru a conferi astfel mai mult adevăr « medievalismului » acestor compoziții în care încercarea de-a aclimatiza în plin secol al XIX-lea maniere de-a picta căzute de foarte multă vreme în desuetudine este atît de evidentă încît ar putea trece drept un exercițiu de stil.

Dimpotrivă, la Ramboux, ca și în ansamblul romaniștilor germani din Lukasbund, remarcăm dorința de-a armoniza peisajul cu anecdota religioasă căreia îi servește ca decor. Decorul, dacă într-adevăr poate fi vorba de un decor, caută un unison muzical cu emoția pioasă pe care trebuie s-o exprime tabloul. Dulceața plăcută a peisajului italienesc se potrivește mai bine cu scenele duioase decît cu episoadele dramatice. Anecdote ca *David printre păstori*, de Joseph von Fürich (odinioară la Berlin) sau *Iacob și Rachela* de la Muzeul din Viena, nu sînt scutite de un anumit manierism la rece, dar episodul biblic pune în valoare « fabricile » de care este înconjurat aproape

ca într-un decor de teatru, într-o familiaritate intimă și naivă cu elementele naturii.

Koch, care a fost, precum am spus, părintele peisajului romantic, și care a exercitat o influență atît de puternică asupra romaniștilor germani, nazareeni sau nu, a împins la extrem acest gen de arbitrar și de detașare cu ajutorul căruia situează o anecdotă pioasă în mijlocul unui peisaj unde intervenția sa apare inutilă și chiar deplasată. Coerența dintre sufletul unui peisaj și emoția exprimată de evenimentul ce constituie subiectul tabloului îl lasă complet indiferent. El nu se gîndește să orchestreze elementele vizibile ale peisajului în jurul unui episod reprezentat în așa fel încît să facă să răsune în el raporturile armonice. Ca atare, această anecdotă poate fi oricînd înlocuită dintr-un tablou într-altul și am putea plasa la bunul nostru plac alte figuri decît cele care apar în *Sfîntul Gheorghe* de la Nürnberg, în *Sfîntul Martin* sau în *Sfîntul Benedict* de la Dresda. Ce să spunem despre picturile într-adevăr religioase ale lui Joseph Anton Koch? Că aportul lor în patrimoniul somptuos al artei romantice nu se proporționează cu elanul uriaș al pictorului în reprezentarea și exprimarea peisajului. Dacă vom lua ca exemplu un episod care l-a interesat foarte mult de vreme ce l-a compus în două versiuni (la Innsbruck și la Karlsruhe), și anume *Apariția Sfîntului Francesco pentru a smulge diavolului cadavrul lui Guido da Montefeltro*, vom observa, mai ales în varianta de la Karlsruhe, o tentativă de eliberare de respectul cam servil al fraților de la San Isidoro față de vechii maeștri; și aici, construcția spațială evocă iscusit greșelile de perspectivă de pe vremuri, dar stilul devine original tocmai datorită caracterului său compozit; Koch n-a avut pretenția să picteze ca Peruggino, nici ca Montegna, nici ca Bellini, ci să trateze în spiritul Renașterii timpurii un episod legendar din Fioretti, a căror violență dramatică avea să vorbească elocvent sufletelor populare.

Dacă ne întrebăm care, dintre toți « romanticii », rezumă cel mai bine caracterul idealului nazareean

și stilul, estetica pe care se susține, trebuie să ne oprim la doi tineri pictori, amîndoi morți foarte timpuriu, primul la vîrsta de 22 de ani, al doilea la 23 de ani, și amîndoi manifestînd un talent puternic și solid care îndreptățea multe speranțe: Scheffer von Leonhardshoff și Carl Philipp Fohr. În timp ce Cornelius și Overbeck sînt unanim salutați ca « părinții » Lukas-Bundului și inițiatorii comunității religioase și artistice de la San Isidoro, deși puțin capabili să determine progrese în arta religioasă germană, Leonhardshoff și Fohr întruchipau promisiuni strălucite pe care destinul nu le-a îngăduit să le împlinească. Amîndoi au murit în împrejurări tragice, unii încercînd să fugă de-o fatalitate care îi urmărea și îl obseda prin certitudinea că nu va trăi mult; celălalt, împins de un temperament violent și dramatic care brava pînă într-atît destinul încît a ajuns să se bată în duel cu cel mai bun prieten al său — amîndouă pistoalele au explodat fără ca vreunul dintre adversari să fie atins — sfîrșește prin a se îneca în Tibru în timp se se scălda. Era pecetluit de fatalitate și acumulase semne înfricoșătoare. Prietenii care au intrat în odaia lui după ce fusese luat de ape au găsit pe șevalet un tablou înfățișîndu-l pe Hagen ispitit de Fiicele Rinului care se străduiesc să-l ademenească în valuri.

Există (la Lübeck) un portret al lui Scheffer von Leonhardshoff de Theodor Rebenitz, în care trăsăturile sale de caracter sînt foarte ciudat zugrăvite. Pictorul are o față prelungă, o expresie de răceală trădînd de fapt o timiditate excesivă, o imobilitate sculpturală în care am deslușì, dacă marmora ar deveni transparentă, un temperament pasional. Format la Viena, austriac și catolic prin naștere, foarte cultivat și pictînd, pînă la vîrsta de douăzeci de ani, tablouri de care Overbeck s-a minunat văzîndu-le, Scheffer von Leonhardshoff era atît de tînăr cînd a fost printre « novicii » Bund-ului încît părea aproape un copil. « Un răsfățat al soartei », cum îi scria Overbeck lui Vogel, acest copil minune căruia

unele ursitoare îi surîseseră, nu avusese parte, în schimb, de sănătate.

Abia fusese primit de cîteva luni la San Isidoro, în urma dorinței sale arzătoare, cînd medicii i-au spus că va muri dacă va continua să trăiască la Roma, a cărei climă îl va ucide. Cu multă bunăvoință, principele-episcop de Klagenfurt, Salm Reifferscheid, îi oferă un adăpost și putința de-a se vindeca, dar gîndul întoarcerii în Italia, cu riscul oricăror consecințe, îl obseda. Adeseori spunea că va fi primul care îl va urma pe Pforr, mort la Albano, în vîrstă de douăzeci și patru de ani, din cauza malariei ce pustia pe vremea aceea *campagna* romană de îndată ce veneau căldurile. A încercat să stea la Viena, apropiindu-se astfel de sud, dar nostalgia sa era mai puternică. Fără să-i pese de primejdia de moarte ce i se prevestise, revine la Roma, în 1820; doi ani mai tîrziu moare, lăsînd cîteva peisaje frumoase, niște compoziții de o puritate autentic rafaelită în care se manifesta temperamentul său nobil, naiv din prea multă inocență, pasionat de absolut, stăpînit de voința de a se dărui, cu riscul vieții, unei cauze mari. Deși acest tînăr pictor n-a apucat să îndeplinească tot ce năzuia să realizeze, el seamănă, tocmai prin neîmplinirea sa, cu acei « oameni superiori » descriși de Jean Paul, odrasle regești ca Casara din *Titan*, Sebastian, Gustav din *Loja invizibilă*.

Personalitatea lui Carl Philipp Fohr era foarte deosebită de aceea a lui Scheffer; în el vedea un romantic în înțelesul cel mai deplin al cuvîntului. În ciuda morții premature, puțini artiști au avut o formație estetică atît de completă ca a sa, curiozitate și interese atît de variate. Atracția Romei nu răspundea în cazul său unui ideal religios, căci își bătea joc de convertiți, ridiculiza habotnicia de la San Isidoro și nu-și ascundea antipatia pentru « latura popească » a lui Overbeck. Cunoștea și admira pictura veche, pe care o admirase în colecția fraților Boisserée, pe flamanzii și pe olandezii din colecția bancherului Fries, tatăl prietenului său Ernst, care va veni

să lucreze și el la Roma și va muri la vîrsta de treizeci și doi de ani, la Karlsruhe. Mai puțin italienizant decît confrații săi de la Pincio, Fohr a introdus la Roma vechiul costum german pe care artiștii au început să-l poarte la îndemnul său și pe care îl îmbrăca, urmîndu-le exemplul Kronprinz-ul de Bavaria, pentru a nu se deosebi de tineretul petrecăreț în tovărășia căruia trăia. La Roma, Fohr îl căuta de fapt pe Koch, căruia voia să-i fie elev.

Iubea natura cu pasiune și pentru a veni în Italia, făcuse călătoria pe jos, de la Heidelberg la Roma, trecînd prin Saint-Gothard, în luna octombrie 1816. Deși nu intenționa să picteze cu tot dinadinsul tablouri religioase fusese primit cu prietenie de Overbeck și găzduit la San Isidoro într-o odaie pe care o împărțea cu un băiat de vîrsta sa, Ludwig Sigismund Ruhl, care a fost pentru el mai mult decît un coleg: un maestru. Deși avea un caracter aspru, violent, susceptibil de accese de grea melancolie alternînd cu crize de furie și brutalitate, a trăit în bună înțelegere cu conmeseanul său, pînă în ziua cînd, după o ceartă stupidă, a avut loc duelul de care am pomenit mai înainte.

S-ar putea să pară paradoxal faptul că Fohr a avut revelația cea mai completă a Evului Mediu german tocmai la Roma și, totuși, acesta-i adevărul, Ruhl i-a arătat o culegere de desene ale vechilor maeștri din Franconia și Suabia, pe care o adusese cu sine, și tot el l-a pus să citească, e drept cam la întîmplare, atît vechile epopei cît și pe poeții cei mai moderni, Fouqué, Tieck. L-a convins chiar să colaboreze cu el la ilustrarea poemelor și Märchen-urilor scrise de aceștia din urmă. Astfel, în timp ce restul confraților de la San Isidoro se italienizau pe întrecute în alegerea subiectelor și-a manierelor de-a picta, Fohr reacționează împotriva acestei predispoziții aproape unanime și pictează subiecte germane, folosind o tehnică de pictură în ulei dobîndită și perfecționată de Ruhl, în timp ce majoritatea nazareenilor își manifestau pasiunea pentru frescă.

Caracterul lui sumbru, neliniștit, îl îndemna să aleagă din vechile epopei nordice legendele și povestirile fantastice, episoadele cele mai tragice: din Nibelungenlied, de exemplu, unde crimele și masacrele se țin lanț. Fohr era german și prin dragostea sa pentru portret și calitățile pe care le aducea în acest gen, îmbinînd grafismul lui Dürer cu melancolia învăluită de umbre a lui Holbein, era un desenator extraordinar, atras cînd de stilul secolului al XVI-lea francon, cînd de acela al lui Rembrandt, pe care îl studiase în colecția bancherului Fries. Un element insolit ne va izbi mai ales în peisajele sale: în timp ce romaniștii pictează cu o plăcere voluptoasă priveliștile italienești, Fohr pictează la Roma peisaje germane, în care încadrează cîte un episod italienesc, *Sfîntul Benedict la Subiaco* (odinioară la Düsseldorf) de exemplu. *Intoarcerea de la vînătoare* (aflată la Darmstadt) acumulează, într-o compoziție, desigur imaginară, Alpii bavarezi și brazii din Pădurea Neagră, aceiași brazi ale căror valuri întunecate le arată prelungindu-se la infinit, într-o atmosferă de mister și feerie (Capela Murgtal, Berlin).

Probabil că ar mai fi apucat să desăvîrșească reconcilierea și sinteza dintre italienism și fidelitate față de Evul Mediu german dacă ar fi trăit destul pentru a realiza această îmbinare la care desigur că aspira. Valurile Tibrului l-au smuls din visul său scăldat de valurile Rinului și Roma a triumfat, tragic, în acest conflict.

Dacă ținem seama de marele număr de tablouri religioase pictate de Delacroix și de numărul și mai mare încă al celor pe care le proiectase și pe care le vedem menționate în corespondență și în jurnal, este evident că artistul nu avea nevoie de stimulentul unei comenzi și că subiectul fusese ales instinctiv și spontan. Dar este evident, de asemenea, că niciodată această alegere nu-i determinată de conținutul religios, propriu-zis, ci, dimpotrivă, de un element dramatic independent de semnificația creștină a anecdotei tratate.

Subiectele biblice, în primul rînd, vor fi preferate pentru că favorizează orientalismul, pitorescul și expresia tragică. În arta sacră, se va afirma de asemenea primatul imaginației care va domina, și tratarea subiectului nu va ține de loc seamă de avertismente și de tradiție sau de imperativele sale. Caracterul și temperamentul se vor desfășura acolo tot atît de liber ca și în pictura de istorie sau într-o compoziție inspirată vizual. Latura de icoană, pe care idolatria rafaelită i-o impunea lui Ingres, arată că evlavia manifestată în *Fecioara cu Ostia* se îndrepta mai degrabă spre Rafael decît spre Fecioară. Într-o manieră deosebită, dar cu aceeași energie și independență, *Daniel în groapa leilor*, de la Montpellier, *Hristos în Grădina Măslinilor* din biserica Saint Paul și Saint Louis, *Heliodor* din capela Sfinților Îngeri dovedesc că Delacroix substituie spiritului miraculos un dramatism mai apropiat de teatru, probabil, decît de biserică, dramatism condus de un sentiment scenografic mai imperativ decît sentimentul religios.

Sufletul nu e totuși mai absent în picturile religioase ale lui Delacroix decît în compozițiile sale profane. Acest suflet conținut de tablou va stabili comunicarea dintre artist și privitor. La 23 ianuarie 1857, el nota în jurnalul său aceste rînduri foarte semnificative: « Pictura nu-i decît o punte aruncată între spiritul pictorului și acela al privitorului. Principala sursă de interes pornește din suflet și se îndreaptă în mod irezistibil spre sufletul privitorului: nu pentru că orice operă interesantă izbește deopotrivă pe toți privitorii prin simplul fapt că fiecare dintre ei ar avea un suflet: nu poți emoționa decît un subiect înzestrat cu sensibilitate și imaginație ». Și acestea, la fel de importante: « meritul unui tablou nu poate fi definit: este exact ceea ce scapă precizării: într-un cuvînt, e ceea ce sufletul a adăugat culorilor și liniilor pentru a merge la suflet ».

Cum se va manifesta sufletul în operele unui pictor despre care Lionello Venturi spunea, cu

multă îndreptățire, că « aspiră sincer la o concepție religioasă despre lume fără a avea un sentiment religios », și aceasta chiar în tablouri religioase cel puțin prin subiect, dacă nu prin elementul spiritual care ar trebui infuzat subiectului? Imaginația fiind motorul principal, sublimarea sinelui, depășirea patetică a individualității închise și mărginite, apar ca niște obiective majore.

XI. PORTRETUL ROMANTIC

Omul real și măștile sale. Carnavalul tragic al lui Goya. Géricault și bolile sufletului. Delacroix interoghează misterul individului. Un romantic fără voie: Courbet. «Demonia» privirii și portretul faustian de la Albrecht Dürer la Arnold Schönberg. Hoffmann și obsesia dublului.

În comentariul ce însoțește a șasea planșă din *Caprichos* reprezentînd două măști care se observă fără să se recunoască, sub titlul: *Nadie se conoce* — nimeni nu se recunoaște —, Goya scrie următoarele: «Lumea este o mascaradă. Chipul, veșmîntul și vocea, totul e prefăcut. Toți vor să pară ce nu sînt. Toți se trag pe sfoară între ei și nimeni nu se cunoaște pe sine». Acest sentiment al misterului omenesc și al caracterului neliniștitor al măștii mergea atît de departe în cazul acestui pictor încît rareori se întîmpla ca fețele pe care le-a pictat să nu trădeze, în fiecare ființă, această dorință de-a umbla mascată pentru a ascunde celorlalți și poate chiar propriei sale oglinzi acele aspecte ale sinelui pe care vrea să le ignore și să fie ignorate.
Portretul psihologic din secolul al XVIII-lea, care este un act de analiză a caracterului omenesc și de reconstituire fizică a lumii individului, portretul romantic îi opune în general o voință intensă de-a merge dincolo de ceea ce este în 410

stare să reveleze psihologia; el vrea să atingă acea natură profundă, rareori mărturisită de ființa socială, acele ascunzișuri de enigmă și de taină îmbrăcate cu grijă în aparențe pe jumătate veridice, pe jumătate mincinoase. Analiza caracterului nu atinge decît suprafața omului real, și cel care se aventurează dincolo riscă să dea de prăpăstii în fața cărora La Tour și-a pierdut mințile. Fizionomiile pictate de acest vajnic cercetător al zonei de umbră pe care fiecare individ o poartă în sinea lui trădează prin crisparea notată de pictor în trăsături acea nevoie furioasă de-a afla mai mult și altceva decît ceea ce s-a spus. La Tour știa că în clipa cînd mijloacele de cunoaștere ale rațiunii se opresc, neputincioase, iraționalul încearcă o spărtură mai îndrăzneață, și această nerăbdare furioasă de-a trece barierele tăcerii, pe care modelele i le impuneau, a stat la originea nebuniei sale. Drama pictorului din San-Quentin e comparabilă într-un cuvînt cu drama unui maniac al violului: el trebuie să obțină cu forța și printr-o supremă distrugere a rezistențelor individului, ce-și apără virginitatea și integritatea eului, revelația care, singură, poate lumina misterul și opera comuniunea. Și această convingere că fața nu este decît o mască atîta vreme cît refuză să oglindească, să reveleze viața lăuntrică îl apropie de Goya. Pictarea măștilor poate fi și un divertisment: La Tour și Goya l-au practicat multă vreme, dar societatea marionetelor, oricît ar fi de plină de farmec, de grație, de inteligență și de frumusețe, nu înlocuiește contactul uman autentic.
Baudelaire notase cu privire la solitarul din *Quinta del Sordo* «pasiunea pentru impalpabil, sentimentul contrastelor violente, al grozăviilor naturii și ale fizionomiilor omenești straniu animalizate de împrejurări». Imanența monstruosului, pe care se lipește masca amabilității și-a indiferenței afabile, conferă o semnificație dramatică deghizării capabile să ascundă toate metamorfozele posibile. Pentru că este o minciună, masca aderă la chipul adevărat ca ceva încă și mai 411 adevărat, adică identitatea construită și fabricată,

nu identitatea originară. Tăgăduire și renegare a omului originar, construcție artificială a unui individ pe care poți să-l suprapui cînd vrei, în care te preschimbi sau la care renunți într-o clipă îndemnat de un capriciu, omul mascat luptă cu viziera trasă: trebuie ucis pentru ca, odată scoasă masca, moartea să recompună fără piedici trăsăturile sale adevărate; această tragică opțiune de-a ucide pentru a cunoaște, care îl obseda pe La Tour, dă tîrcoale ici-colo și prin opera lui Goya, unde tema măștii a fost tratată cu mai multă amploare dramatică decît la oricare alt pictor, chiar dacă ținem seama de Tiepolo și de Ensor.

Pe vremea cînd era pictor de curte, iubit de femeile frumoase și răsfățat de seniorii înveseliți de verva lui brutală de aragonez, impetuos, senzual, amuzîndu-se la spectacolul vieții, plimbîndu-se prin oraș și în castelul de la Aranjuez ca într-un teatru unde personajele cele mai simandicoase îi oferă un divertisment și-o comedie, Goya e fermecat de eleganță și de pitoresc. Datorită cartoanelor de tapiserie ce i-au fost comandate, el trăiește într-o lume încîntătoare de serbări și de plăceri. E învăluit de tot ce este mai viu și mai însuflețit în natură și în societate și acceptă ca personajele care se învîrtejesc în jurul lui să nu aibă decît două dimensiuni. Figurile din « cartoane » n-au mai multă consistență decît o marionetă, o umbră chinezească sau un Wayang indonezian; ele sînt cu atît mai vaporoase și mai grațioase cu cît au mai puțin trup și, mai ales, mai puțin suflet.

Dimensiunea în spațiul fizic, volumul și, mai cu seamă, dimensiunea spirituală lipsesc acestui popor de umbre fericite și dansante a cărui inocență constă tocmai în faptul că n-are nici profunzime nici greutate. Înțepeneala pe care o remarcăm în figurile tapiseriilor este însă rigiditatea marionetelor cărora le sînt îngăduite doar anumite mișcări foarte simple. Absența pasiunii, refuzul de a întrezări ceea ce alt mare spaniol, Miguel de Unamuno, va numi « sentimentul

tragic al vieții », hotărîrea de a nu prezenta loviturilor vieții decît aparența unei figuri, o față subțire ca o mască de carton, și respectarea acestei exigențe imperioase a secretului propriu marionetei, vor ajuta ființele reale cărora Goya le pictează portretul să străbată, neatinse, fără teamă și fără vreo rană, furtunile existenței. O complicitate ascunsă a legat pictorul și modelul în acest pact al secretului: intimitatea închisă, eul interzis al bărbatului sau al femeii care pozează în fața șevaletului vor rămîne intacte. Modelul nu consimte să dea la iveală din el însuși decît o aparență, pictorul se mulțumește cu atît cheltuind minunatele resurse ale geniului său în reprezentarea unor veșminte și a unor măști. Artificialitatea supremă a atitudinii și a expresiei atestă că partea însuflețită, realul, nu-i cîtuși de puțin implicat în această captare a imaginii: printr-un comun acord, adevărul rămîne în afara jocului. E destul atunci ca marioneta să fie perfectă, ca marionetă, pentru a deveni un obiect de reprezentare care își ajunge sieși și care trebuie să ajungă și curiozității celorlalți.

Ne putem întreba ce s-ar întîmpla dacă Goya ar scoate masca acestor păpuși încîntător pictate, oferite privirii și totuși inaccesibile în dosul unor ziduri de nepătruns, marchiza de Pintejo, ducesa de Alba, Doña Tadea Arías de Enríquez, trăgînd, pentru eternitate, de o mănușă rebelă de care nu-i pasă de fapt. Poate că s-ar prăbuși asemenea marionetei căreia îi slăbești sfoara, cu membrele în dezordine, lipsită de orice voință, un infim talmeș-balmeș de stofe și lemn pictat. Goya, care se întîlnește atît de deseori cu Hofmann pe drumurile umbrei, pare să fi reprezentat pe surorile acelei Olympia, golem sau robot, făurită de niște artizani malefici și menită minciunii și amăgirii. Tot ce poate cheltui pictura din cel mai sensibil la materie și cel mai încîntător, e oferit din belșug acestor păpuși care se vor atît de deplin impersonale, chipuri fără expresie, trupuri fără carne, grație de suprafață. Goya iubește prea mult

femeile, chiar și ca marionete, pentru a nu le

ironiza: se mulțumește cu plăcerile pe care i le oferă, chiar dacă n-ar fi vorba decît de cea a ochilor care are și ea valoarea ei.
Pe bărbați, dimpotrivă, se răzbună, sau, mai degrabă, nu găsește în existența lor nici o grație, și îi pictează cum îi vede, jucîndu-și rolul grotesc în fața lui, și cu cît mai simandicos este modelul, cu atît mai dezlănțuită e și verva lui satirică. În clipa cînd prin mască răzbate monstruosul, figura omenească devine aproape diabolică. Nu bestială, cum se spune, căci animalele au mai multă noblețe, iar acela care însoțește într-un portret omul, cățelușul maltez al ducesei de Alba, caii lui Ferdinand al VII-lea în uniformă de căpitan general, scapă condiției de marionetă, trăiește și se mișcă. Probabil că familia regală a înaintat liniștită spre șevaletul la care o așteaptă pictorul pentru că Goya obișnuia să-și lignifice modelele în niște statuete de lemn.
S-a scris mult și se poate scrie și mai mult încă despre marea compoziție reprezentînd familia lui Carol al IV-lea, pictată în 1800, la patrusprezece ani după fantoșele familiei ducelui de Ossuna, atît de drăguț și de inocent mascate, întrucît această operă pictată dumnezeiește poate fi interpretată ca o magistrală pagină de satiră politică pe care autorul a vrut-o deosebit de strălucită și în care sarcasmul rămîne asociat cu o viguroasă bucurie de a picta ce înalță artistul și șterge caracterul monstruos atribuit, cu bună știință sau inconștient, modelelor sale. Sîntem aici la granița acelei realități suprarealizate pe care o zărim în compozițiile ce nu sînt nici un reflex direct și simplu al naturii nici o confundare oarbă în lumea inconștientului, a imaginației morbide și a coșmarelor. El a exagerat caracterul exterior al membrilor familiei regale pentru că nu găsea în ei nici un punct de sprijin pentru o analiză psihologică asemenea celei pe care o găsim în portretul lui Moratín și în acela al lui Francisco Bayeu, sau pentru sclipitoarea exaltare senzuală comparabilă celei ce explodează în carnea fierbinte a Doñei Isabel Cobos de Porcel, a cărei incandescență o

simțim în ciuda timpului și a spațiului. Grupul personajelor regale sugerează iminența metamorfozei mostruoase ce se împlinește aiurea în chipul hidos al principesei Maria Josefa, sora reginei, a cărei transformare într-o pasăre bizară, ridicolă și nelinișitoare, este pe cale de a se săvîrși...
Fiecare portret al lui Goya este o problemă și o aventură, dar și, înainte de toate, un mare fenomen pictural. Picturalul triumfă atît de bine asupra psihologicului încît tratarea stofelor și a bijuteriilor, sau a cărnii pentru carnea în sine, domină orice preocupare de cunoaștere a modelului. El reduce adeseori chipul la o mască pentru că ceea ce poate exista într-însul dincolo de aparență nu-l interesează. Atîta vreme cît se desfată cu lumea vizibilă, iar apropierea invizibilului încă nu l-a atins, plăcerea simțurilor — și bucuria de a picta reprezintă o bună parte din această plăcere — îi ajunge. Uneori se atașează de cîte un studiu de caracter, cînd se află în prezența vreunei personalități originale și interesante ca aceea a contesei de Haro sau a lui Fray Juan Fernandez de Rojas și, în asemenea cazuri, se străduiește să violeze refugiul îndărătnic în care individul se ascunde și se închide. Cu toate acestea, niciodată nu-i atît de fericit ca atunci cînd se află în prezența unui trup deloc sau foarte puțin contaminat de suflet. La Doña Isabel Cobos de Porcel îi place în primul rînd caracterul, acea voință voluptuoasă de putere ce scînteiază în privirea agresivă și totodată languroasă și în gura fremătătoare, dar și senzualitatea în stare brută, am putea spune, dorința carnală devenită pasiune în sine și în care iubirea ca atare nu ar fi absolut necesară. Fenomen aproape unic în pictura europeană în care nudul se revarsă atît de îmbelșugat și excesiv, *Maja desnuda* se prezintă în primul rînd ca un portret de trup atît de exigent, atît de acaparator, atît de exclusiv încît am putea uita să-i mai privim chipul, atît de chip îi este trupul. Gustînd din plin bucuria pură de-a trăi, copleșită de această fericire, mai presus de orice neliniște, carnea atinge aici un

fel de transcendență; Maja nudă nu-i doar cea

mai frumoasă piesă de pictură din cîte s-au pictat vreodată, ci și explicația cea mai sinceră și mai completă pe care o dă Goya cu privire la propriul său caracter. Tot așa cum la Florida senzualitatea profană copleșea imagistica religioasă ajungînd s-o anuleze chiar, comuniunea sau carnea abolește distanța dintre patul în care se odihnește femeia și șevaletul în fața căruia stă în picioare pictorul. Tot ce nu-i carne e șters din organizarea universului. Umanitatea simțurilor converge spre acest trup pentru a-l lua în posesie, și această posesie va fi cu atît mai intensă și mai deplină cu cît tot ce nu ține de simțuri este îndepărtat.

Înțelegem astfel de ce, dominat cum era de această atotputernicie a simțurilor, Goya s-a prăbușit în spaima beznelor din clipa cînd simțurile n-au mai fost pentru el instrumentele acestei bucurii exclusive și plenare: cum a trecut de la soarele strălucitor al voluptății și de la o înțelegere firească și ușoară cu lumea, la acele bezne suspecte unde tot ce întîlnea în cale trezea repulsia, frica, ura și oroarea contactului fizic. Concepția sa despre « celălalat » și-a schimbat semnificația și semnul în același moment. De acum înainte portretele mărturisesc o simpatie atrasă de drama intimă a personajului, și chiar un soi de voluptate cînd poate cunoaște această dramă, sau cel puțin s-o bănuiască și să se bucure de ea. Piticul trist pe care ni-l înfățișează portretul pictorului Asensio, executat în 1798, este, ca și bufonii lui Velázquez, o bizară interogare a destinului tragic, și aceeași prezență a tragicului populează neliniștea fizionomiilor lui Pio Molina, a lui Don Juan Antonio Llorente, a lui Don Antonio Zarate sau al lui Don Francisco del Mazo. Bravura picturală înțelepțindu-se, încrederea în simțuri nemaifiind atît de deplină, Goya descoperă arsura torturantă a sufletelor, a propriului său suflet și-a sufletului celorlalți. Acesta-i momentul cînd devine mai autentic romantic, momentul cînd în fața lui se dezvăluie ținuturile întinse ale necunoscutului, în care dă tîrcoale spaima unde aspiră probabil să deslușească și să apuce

altceva decît tot ceea ce, în prezent, îi scapă și fuge de el: acel tărîm al sufletului, ce i se părea atît de enigmatic încît se ținea bucuros la distanță și-l ignora pînă în ziua cînd ispitirea sufletului a început cucerirea unei ființe a cărei stăpînire deplină a simțurilor slăbea.

Evoluția portretului în opera lui Goya a urmat astfel o direcție analogă celei urmate de portretul lui Rembrandt, cu singura deosebire că în cazul luteranului olandez, un familiar al Bibliei, sufletul nu se disocia niciodată pe deplin de aventurile cărnii. Și tot așa cum autoportretele lui Rembrandt povestesc, de la o etapă la alta, toată viața intimă și exoterică a artistului, autoportretele lui Goya constituie o dramatică spovedanie.

În portretul de la City Art Museum din Saint-Louis, el are după toate aparențele douăzeci și opt sau douăzeci și nouă de ani, și trădează acea fermitate sigură de sine pe care i-o dă tinerețea, acea intransigență provocatoare a aragonezului răsfățat de Oras și de Curte; mai puțin tînăr, cu trăsăturile mai îngroșate acum, dar tot atît de ferm el însuși, fortificat de sfidare și de « arroganza », cîțiva ani mai tîrziu, în 1783, la Muzeul din Agen și, în 1785, în contre-jour în fața geamurilor atelierului, costumat în majo, cu pălărie și jabou bufant: o piesă de pictură sclipitoare, și un « capriciu ». Dar iată-l pe Goya cu ochelari din cel de al cincizecilea an de viață, la Castres, cu o umbră de neliniște și de stinghereală în privire, în pragul bolii, auzind prima chemare, încă depărtată, a umbrei; și apoi Goya la șaizeci și nouă de ani, de la Academia San Fernando, descumpănit, derutat, instabil, tremurător, încolțit de spaimă: « surdul » care și-a populat quinta cu monștri și fantome și trăiește în această tovărășie primejdioasă anii grei și halucinanți ai bătrîneții; și, de ce nu, șapte ani mai tîrziu, un autoportret burlesc și monstruos, mascat într-un altul, tío [1] Pequete, hilar, grotesc, senil și deznădăjduit ca și ultimul Rembrandt.

[1] În spaniolă: unchi, moș (N. trad.)

Dintre aceste autoportrete, atît de instructive, vom desprinde unul, mai revelator decît cele precedente, desenul straniu de la Metropolitan Museum din New York, care mai conține desigur multă « bravură », executat nu se știe unde între 1794 și 1795, după cît se pare, și extraordinar de asemănător cu un desen autoportret al lui Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Puse alături, aceste două fețe sînt într-adevăr gemene pînă și în anumite caracteristici fiziognomice întărind analogia temperamentală dintre ele. Goya a descoperit, mai tîrziu decît povestitorul german, lumea beznelor dar, odată atras pe buza prăpastiei, nu se va mai elibera de ea. Nu știm ce a însemnat boala și ce dezastre a provocat în viața sa fizică și morală, dar cel care a desenat acest portret este vădit un naufragiat al sănătății și al rațiunii: un om chinuit de durere și de neliniște, agățîndu-se încet, aproape deznădăjduit, de ceea ce iubește și îl iubește, dar care simte cum se desfac, unul cîte unul, toate nodurile ce îl leagă de lumea formelor. Acuma cînd a început să contemple invizibilul, invizibilul nu-l va mai părăsi și-l va însoți pînă și în plăcerile și voluptățile sale, înveninîndu-i viclean ultimele bucurii.

Goya nu putea stabili cu lumea beznelor acel modus vivendi pe care ironia romantică germană i-l oferea lui Hoffmann și pe care aragonezul n-ar fi știut să-l folosească. Deznădejdea ce apleacă acel cap hîrsut și prost ras de bărbat tîrît din patul lui de niște spectre, larve și monștri, peste o prăpastie bîntuită de « coșmarul plin de lucruri necunoscute » despre care vorbește Baudelaire, este o experiență cu atît mai dureroasă și de neînvins cu cît pînă atunci artistul fusese mai puțin pregătit, și ceea ce vede urcînd din adîncul acestor ape grele și negre, ceea ce scrutează și interoghează cu o uluire înspăimîntată este alaiul înfricoșător care îl va însoți, de acum înainte, și încă mulți ani, pe drumul vieții sale.

Comparînd portretele lui Géricault cu ale lui Goya, constatăm în ce măsură, chiar în elanul său cel mai generos și mai spontan, romantismul francez rămîne formal și atașat de realismul imediatului. Despre pictorul berberilor, Delacroix spunea că este « excesiv în tot ce face ». Géricault îl depășea pe spaniol în căutarea și în expresia caracterului, dar trebuia ca acest « caracter » să fi dobîndit ceva excesiv, anormal și patologic. Se spune că voia să traseze contururile unui « destin », dar aventura cea mai patetică, aceea a frumosului cavalerist lovindu-și dușmanul cu spada, a dragonului rănit, nu asociază drama interioară cu tragismul evenimentului: ești chiar izbit de slăbiciunea pe care o mărturisește portretul animalului: în complexul cavaleristului, calul apare în mod evident ființa superioară. Această pasiune a lui Géricault pentru « caracter », și care l-ar fi dus ușor la o fiziognomie și o caracterologie a feței, rezultă din aceea că el urmărește întotdeauna expresia dramatică, preocupat fiind de faptele diverse spectaculoase ca naufragiul Meduzei și asasinarea lui Fualdès. Chipul expresiv, o oglindă a resentimentelor și-a dorințelor care agită individul, va lăsa puțin loc neliniștii metafizice. Asemenea tuturor romanticilor, Géricault iubește excepționalul. Sentimentelor măsurate le preferă paroxismul, iar familiarului, insolitul. Psiholog, el compune portrete de tipuri, reprezentînd mai mult o condiție, o stare socială, decît un individ. Nu are nevoie să pună un nume celor care sînt pur și simplu veteranul, carabinierul, negrul, vandeanul [1]. Pictorul urmărește căutarea unor tipuri într-un domeniu în care excepționalul este și mai acuzat și agravat de-o stare morbidă ce-l îndepărtează mai mult de obișnuit, printre criminali și nebuni.

Pentru Goya, nebunii erau actorii unei drame absurde, mimîndu-și interminabil spaima în ges-

[1] Participant la războaiele civile din timpul Revoluției Franceze care au avut loc în regiunea Vendée (N. trad.).

ticulații extravagante. Azilul de nebuni reprezintă pentru spaniol un soi de infern în care osîndiții și demonii-călăi își schimbă rolurile între ei, o lume fantastică, populată de monștri. Vizitînd azilurile de alienați, Géricault nu vede acolo atmosfera infernală; rațional și realist, examinează clinic manifestările iraționalului și se interesează mai ales de nebunii care cumulează caracterele demenței și ale crimei; el constituie astfel acea galerie de portrete patologice, adunînd laolaltă tipuri tot atît de limpede marcate de singularitatea lor ca și tipurile sociale despre care s-a vorbit mai sus. S-ar crede chiar că, asemenea pictorilor de vechi alegorii, contemplă o colecție de « vicii » figurate exact de tipul uman în care se întruchipează.

Individul a dispărut în această anchetă odată cu orice urmă de simpatie umană. Cu ochiul rece, cu inteligența ascuțită, Géricault urmărește în dezordinea trăsăturilor confuzia conștiinței. Vrea să știe ce deformare a feței trădează invidiosul, jucătorul, hoțul de copii, megalomanul. În organizarea volumelor figurii, în expresia ochilor, în jocul mușchilor feței, el recunoaște boala sufletească și o identifică. În ce măsură această grijă științifică nu păgubește expresia dramatică? Géricault este prea pictor ca să insiste acumulînd notații clinice: pentru a ajunge la conștiința anormală, pervertită, viciată, inumană și aproape diabolică din spatele aspectului fizic deformat de maladie, el merge pe o cale mai scurtă: calea atracției romantice stîrnită de anormal și de morbid. Dar rămîne la jumătate drum de Goya, nu se apropie de tărîmul în care sălășluiesc demonii. Îi lipsește în bună măsură acea intimitate intuitivă cu infernul pentru a-l recunoaște pe Diavol cînd îl întîlnește purtînd chip omenesc.

Autoportretul lui Carpeaux de la Muzeul Petit Palais aduce o revelație singulară a caracterului tainic al unui artist ce aparține mai degrabă prelungirilor romantismului decît romantismului propriu-zis. Sculptura sa n-are enigme; grația voluptuoasă, sinuozitatea mlădioasă a figu-

rilor sale dansante, aerul de sărbătoare și de tinerețe pe care îl răspîndește, pare-se, peste tot ce atinge, au făcut din el interpretul prin excelență al unei epoci frivole care reprezenta deja în comportarea, în gîndurile și în gusturile ei un sfîrșit de secol. Nimic nu definește atît de bine ca grupul intitulat Dansul, de pe fațada Operei, fericirea de-a trăi, păgînismul ușuratic, hedonismul lipsit de mister. Dar cînd nu ne despărțim de sculptor pentru a examina opera pictorului, ni se oferă spre observare o lume cu totul deosebită, și analiza autoportretului ne este necesară tocmai pentru cunoașterea acestei lumi.

N-am exagera spunînd că, dintre toate portretele romantice, acesta e cel mai romantic. În el ni se dezvăluie o ființă obsedată de spaimele sale și de demonii săi, fără mîndrie și am putea spune chiar fără pudoare. Rareori demonia privirii a fost atît de puternică și atît de eficientă ca în această față, deși ochii artistului ne evită pentru a contempla beznele invizibilului. Din punct de vedere tehnic, tabloul e pictat în aceeași manieră ca și tragicele explorări pe care le angajează în necunoscutul indivizilor și al societăților. De îndată ce abandonează huma sau marmora pentru a se așeza în fața pînzei goale, istoriograful oficial al serbărilor galante de la Compiègne și Tuileries, complicele bucuros și dezinvolt al unei lumi petrecărețe și superficiale, devine, în afară de vizualul pătrunzător, amuzat și pasionat, un iluminat. Simțul încîntător al mișcării ce însuflețește statuile sale se metamorfozează într-o agitație convulsivă răspunzînd acelui zbucium maladiv care interoghează cu neliniște propriul său chip și vrea să-și expună drama lăuntrică în aceeași manieră în care tragismul excesiv al *Atentatului* (Petit Palais) lărgește un simplu fapt divers la dimensiunile unei viziuni de Apocalipsă, iar *Balul costumat de la Tuileries* (1867, Petit Palais) trădează misterul măștii.

În această perioadă de tranziție cînd simbolis-

mul, pe de o parte, și naturalismul pe de altă

parte, reprezintă cele două brațe ale unui fluviu care se divizează la ieșirea sa din romantism, locul lui Carpeaux este considerabil; niciodată două mijloace de expresie deosebite, pictura și sculptura, n-au revelat în același artist prezența simultană, coexistența a două personalități antagonice. Fără îndoială că pictorul a vrut să deschidă în fața sa un întreg univers pe care sculptorul îl ignora, sau, dacă îl cunoștea, refuza să se angajeze. Pictorul, în schimb, mizează totul. El se abandonează fără rezerve în această dramatică confruntare a omului care visează și a omului care pictează. Prin pasiunea pentru mișcare, divizat în realitatea materială și reconstruit, recompus potrivit adevărului supranatural în care îl inițiase însăși spaima, Carpeaux se apropie de ambițiile pe care le vor exprima cu o jumătate de secol mai tîrziu futuriștii italieni. În timp ce pictorul Atentatului nu are nici un egal în epoca sa, acest tablou ar putea fi agățat, fără să producă vreun contrast, între cele ale lui Balla și ale lui Boccioni. Foarte avansat față de epoca sa, Carpeaux apare și prin aceasta ca un precursor al expresionismului, al cărui preludiu și presentiment le-a introdus în pictura franceză începînd de la mijlocul secolului al XIX-lea.

Portretele lui Delacroix ne aduc în aceeași manieră, uneori pînă în pragul acestei lumi a misterului. Două mai cu seamă: portretul lui Chopin, de la Luvru, pictat în 1838, și acela al scriitoarei George Sand din aceeași epocă — portrete care inițial trebuiau să fie reunite într-un singur tablou (Muzeul Ordrupgaard) — nu mai trădează curiozitatea psihologică pe care artistul o punea în scrutarea modelului său și în dezgolirea esențialului din personalitatea acestuia. Tot așa cum autoportretul lui Carpeaux era scăldat în apele negre ale spaimei, Chopin și George Sand aproape că scapă lumii plasticului și-a picturalului. Ei plutesc, s-ar spune, pe valurile muzicii, sînt forme născute din muzică, gata să se întoarcă în muzică și să se dizolve acolo. Lui Delacroix, precum știm, îi plăcea mai ales, ca și prietenului său

Stendhal, opera italienească, toată numai spumă ușoară și veselă, cu pasiuni superficiale și virtuozități de bel-canto. Stendhal, acest îndrăgostit pătimaș de Cimarosa, a mărturisit într-o zi că muzica răscolește în adîncul nostru «durerea cea mai tainică ce ne macină». Cînd Delacroix, după ce îl ascultase pe Chopin cîntînd la pianul din Nohant[1] în timp ce mireasma nopții și foșnetele copacilor uriași pătrundeau pe ferestrele deschise, desena imaginile genialului compozitor iluminat de actul creației, și a ascultătoarei cufundate în desfătările muzicii, el voia să reproducă pe pînză nu atît niște portrete propriu-zise cît echivalențele picturale ale sonatei sau ale nocturnei pe care o ascultase și refracția, reverberația, ca să spunem, așa, a incantației sonore pe un chip omenesc. Cu totul excepționale în opera lui Delacroix și chiar în ansamblul portretelor romantice franceze, acestea ne duc pînă spre ultima limită a acelei divinități demoniace cu care pictorul punea stăpînire pe ființe și scotea la iveală cele mai tainice metamorfoze ale lor. Privirea lui George Sand fuge și se pierde în bucuria aproape supranaturală, voluptuoasă și sacră în același timp, pe care i-o produce pianul. Dimpotrivă, ochiul lui Chopin este o confesiune tragică a dramei ce se ascunde și se revelează totodată în meandrele muzicii; va trebui să așteptăm probabil autoportretele unui alt muzician de geniu, Arnold Schönberg, pentru a descoperi în ele aceeași demonie.

Realismul romantic umanitarist al lui Gustave Courbet nu urmează căi atît de obscure. Iată un om care nu-și bătea capul cu filozofia, cel mult cu niște vagi ideologii sociale și sisteme politice confuze, și care simplifica totul, exceptînd problemele plastice și picturale bineînțeles, în sensul unei generoase cordialități umane. Arțagul și ura cu care Goya descrie chipul omenesc, cînd nu-i vorba de chipul unei femei inspirat de dorință sau de voluptate, arțag și ură pe care le vom regăsi

[1] George Sand avea la Nohant o casă (N. trad.)

la Picasso, care va sparge masca lăsată intactă de Goya, detașarea distantă a lui Géricault, transpunerea lirică a lui Delacroix, devin la Courbet o formă de meditație despre mizeria omenească, purtată pe-o undă muzicală de-o emoționantă frumusețe.

Cel mai frumos portret romantic al lui Courbet, și probabil cel mai frumos portret romantic în general, este acea *Doamnă din Frankfurt* pictată în 1856 și care se află la Muzeul din Köln. Ce mai rămîne din realismul doctrinar afirmat cu violență în atîtea manifeste gălăgioase și provocatoare? Noțiunea realului pe care o observăm aici este identică, prin natura sa, cu ceea ce devine ea într-o nuvelă de Cehov, adevărul cotidian scăldîndu-se într-o melancolie vagă ce mărturisește zădărnicia vieții și întreține în spatele ficțiunii atașamentului și-a participării la acțiune, o dezamăgire vecină cu deznădejdea. Cînd spunea că « poezia este tot ce poate fi mai real, ceea ce nu-i cu totul adevărat decît pe cealaltă lume », Baudelaire exprima acel tip de incantație specific lui Courbet, ce acționează tot atît de viguros într-o simplă pagină din istoria familiară a unui sat, care este *Înmormîntarea din Ornans*, sau în acea romantică « vilă a misterelor »: *Atelierul.*

Lîncezeala bolnăvicioasă a visătoarei care, din fotoliu și dintre pleduri, privește amurgul ce se îngroașă în grădina apropiată și întunecă pădurea vecină, sugerează prezența uneia dintre acele făpturi de nedefinit pe care le întîlnești între vis și realitate. *Doamna din Frankfurt* se află la o distanță egală de viață și de moarte, destul de fantomatică pentru a lăsa să se presupună că poate reveni, la asfințitul soarelui, pe terasa de unde urmărea în fiece seară înaintarea nopții, destul de materială totuși pentru a da peisajului semnificația sa intensă și misterioasă. Într-adevăr, se pare că peisajul se construiește, se colorează și se însuflețește în jurul resemnării sale triste, că se armonizează cu acest trup suferind, mai vulnerabil și mai rănit decît poate fi trupul,

și că stabilește între femeie și natură un curent de emoții comune, atît de puternic încît s-ar putea foarte bine ca ființa ei să nu fie decît emanația peisajului, o nălucire în care s-ar materializa spiritul copacilor, al cîmpurilor și al apelor.

Înțelegem astfel cît de departe au mers nedreptatea și orbirea contemporanilor celui pe care Lemonnier îl numea « marele pictor tîmpit » și care se dovedește aici un cunoscător de suflete extrem de subtil, înțelegînd prin intuiția unei inimi într-adevăr generoase toată tristețea nemărturisită din această compoziție plină de nostalgie și de calmă detașare. Într-adevăr, nimic nu mai amintește aici de teatralismul ce agită autoportretele sale, în care el însuși se compune în fața sa și a posterității. Cele care rămîn marcate de influența exercitată asupra sa de Rembrandt și de Frans Hals, ale căror tablouri le-a copiat și de la care a învățat acel colorit considerat de Champfleury ca « liniștit, impunător și calm ». Referința la vechii maeștri este explicită în *Portretul autorului, Studiu de venețieni*, expus la Salonul din 1849 și numit *Bărbatul cu centura de piele* (Luvru).

Aceasta este cea mai romanescă și mai romantică dintre efigiile sale. Aici Courbet vrea să ne facă să-l uităm pe locuitorul din Franche-Comté cu saboți grei și accent țărănesc care se simte la largul său printre mocofanii de la *Înmormîntare.* Faptul că și-a amintit de modelele lui Lorenzo Lotto cu tot ce este înfrigurat și obsedat pe fețele lor, pare evident, și am crede că romantismul se insinuează și se distilează prin carapacea realismului său ca un fel de farmec bolnăvicios. Fără îndoială că el însuși resimțea față de acest romantism pe care îl combătea și pe care voia să-l nimicească — a spus el însuși că « Înmormîntarea de la Ornans este înmormîntarea romantismului » — o atracție morbidă împotriva căreia se apăra greu în fața oglinzii. Bărbatul cu centură de piele dezvăluie în atitudinea și în privirea sa, în ciuda mîinii țărănești care strînge catarama

centurii, toată melancolia barocă și-o nehotărîre aproape hamletiană, cu totul neobișnuită pentru caracterul artistului.

Este adevărat că e vorba de lucrări din tinerețe. Courbet cu un cîine negru de la Petit Palais are douăzeci și trei de ani și pozează cu inconștiență, sau prea conștienta dezinvoltură a adolescenței: parcă ne-am întîlni în Parisul anului 1842 cu unul dintre acei studenți vagabonzi descriși cu atîta indulgență de povestitorii romantici germani și imortalizați de Moritz von Schwind sau de Steinle: nu-i lipsește decît lăuta sau ghitara pentru ca asemănarea să fie deplină, căci în tot tabloul acesta e răspîndită atîta muzică încît, fără să vrei, cauți ce fel de instrumente au produs-o. Faptul că Courbet era sensibil la muzică și că de aici se trage cel puțin o parte din romantismul său apare evident în autoportretul din *După cină la Ornans*. Pictorul are treizeci de ani acum și stă la o masă în casa părintească împreună cu cîțiva prieteni: unul dintre ei, Promayet, și-a luat vioara și în acest sfîrșit de după-amiază care prelungește o masă îndelungată, cîntă, fără virtuozitate și fără talent, dar cu destul suflet, pentru a-l tulbura pe singurul ascultător deschis artei sale; în timp ce bătrînul Courbet doarme, iar prietenul Marlet își face de lucru aprinzînd o pipă ce trage prost, pictorul, în schimb, se întoarce spre prăpastia sunetelor, plutește pe fluxul melancoliei, cu privirea pierdută spre depărtări de neatins, în căutarea acelui infinit în care realistul nu credea, dar ale cărui țărmuri îndepărtate fără voie aspira să le contemple. Mai tîrziu, în *Courbet cu guler vărgat*, din colecția Bruyas, și mai ales în *Întîlnirea*, unde pietonul, cu sacul și șevaletul în spinare, sosește, triumfător, majestuos, regal, salutat cu umilință de Popor și de Înalta Burghezie întruchipate de Bruyas și de servitorul său, va exista o anumită poză, fandosită și teatrală. Luptele pe care trebuie să le poarte Courbet cu atîția dușmani aliați împotriva lui (și chiar cei care, adeseori, îl admirau, nu renunțau totuși la ostilitatea

lor) îl sileau să-și înăsprească pînă la o atitudine deliberată sfidarea și provocarea, să-și impună să joace rolul unui personaj pe care tînărul romantic încă nu-l îmbrăcase ca pe o armură de luptă. *Courbet cu pipă*, de la Montpellier, la egală distanță de *Courbet cu un cîine negru* și de *Bărbatul cu centură de piele*, se deosebește printr-o expresie visătoare și deloc afectată ce răspundea naturii profunde a unui tînăr de douăzeci și șase de ani, încă îmbibat de acea muzicalitate intimă de care necesitatea de a se războ, mai tîrziu, l-a făcut să se lepede ca de o slăbiciune.

Și totuși, tocmai această atmosferă muzicală pe care o răspîndește în jurul unora dintre modele conferă portretelor sale acea rezonanță profundă, acea zonă de necunoscut și de mister pe care trebuie s-o străbatem înainte de a le întîlni în ființa lor tăinuită. E firesc ca ea să umple portretul lui Berlioz, dar o regăsim și în meditativa îmbufnare a lui Champfleury, și mai ales în portretele lui Baudelaire, cel de la Montpellier, care a servit probabil drept studiu pentru Baudelaire din *Atelierul pictorului*, în nostalgia visătoare a *Frumoasei irlandeze*, pictată în 1866.

Nu trebuie să căutăm în portretele lui Courbet o psihologie la care nici nu avea pretenția, nici chiar mărturisirea unei drame lăuntrice. Rochefort și Vallès păstrează superficialitatea polemiștilor. La rîndul lor, portretele reunite în Atelierul pictorului nu aparțin decît parțial lumii realului; majoritatea ies din întunericul nopții vizionare, și chiar cele izvorîte din adevărul cotidian se gătesc cu un soi de deghizament fantastic pentru a se afla pe picior de egalitate cu fantomele. Atunci cînd ne apropiem de Atelierul pictorului, trebuie să lăsăm deoparte «profetismul» arbitrar al lui Courbet și atitudinea sa îndîrjită de «rebel», destul de romantică, umanitarismul său romanesc, anticlericalismul grosolan și chiar splendida impudoare a nudurilor sale. În nuduri, Courbet a dus exasperarea senzualității pînă la o transfigurare ce poartă gîndul la iubirile dintre zei. Compozițiile cele mai îndrăz-

nețe nu sînt niciodată triviale nici obscene pentru că însăși impudoarea, în cazul său, întîlnește sacralul, ca și în prostituția hieratică a antichității. Și, de asemenea, pentru că în dragoste trupurile, invulnerabile la melancolie și la otrăvurile sufletului, se bucură de voluptatea inocentă pe care ne-o închipuim a fi privilegiul zeilor. Trupurile feminine ale lui Courbet sînt supranaturalizate de acea muzicalitate observată în portretele sale, de acea vastă orchestrație de mase și culori stîrnite de dorință sau doborîte de sațietatea pe care o întîlnim în *Venus și Psiche*, *Femeia cu papagal*, *Femeia de la München*, sau *Femei dormind*. Fiecare pictor pictează în maniera sa o Venus de Tițian: cea a lui Courbet asociază o puternică sănătate animală cu un imens elan luxurios; s-ar spune că voluptatea mustește în fiece por al acestui trup pătimaș, mugind la plăcere ca cerbul la pîrîul de sub frunziș, cu acea bestialitate calmă și fericită proprie trupurilor lipsite de neliniște. *Portretul unui trup de femeie* îi oferă lui Courbet acea plenitudine de bucurie împlinită care nu-i sugerează nici un chip, probabil pentru că, orice s-ar gîndi, firescul pur îi este mai apropiat și mai familiar decît omenescul.

În acest sens, el ar fi putut să inverseze termenii uneia dintre afirmațiile sale preferate — ... « cîmpul îmi dă aceleași emoții ca și dragostea... » —, mărturisind că-ntr-un trup de femeie îmbrățișa toată natura și că acest panteism voluptuos era unica lui religie. Într-adevăr, femeia, oricît s-ar vrea de perversă, apare întotdeauna ca o ființă de o naturalețe magnifică și pură: aproape ca un *lucru*. Tot el spunea că « în artă imaginația constă în a ști să găsești expresia cea mai completă a unui lucru existent, dar niciodată să presupui sau să creezi acest lucru ». Cînd pictează *Atelierul*, păstrează un loc în mijlocul acestei adunări de fantome, un fel de insulă unde se refugiază cu o femeie goală, modelul său, și cu tabloul pe care e pe cale de a-l picta. Bătută de valurile negre ale misterului, această *insulă a făpturilor vii* 428

te face să te gîndești la cercul în care se închide vrăjitorul cînd conjură spectrele și demonii.

S-au acumulat multe glose în jurul acestui tablou despre care am putea spune că este *programatic*, așa cum spunem « muzică programatică » și pentru care Courbet, primul, a propus o interpretare personală. Cine ar fi ispitit să se mărginească la realismul lui Courbet și ar refuza, din acest motiv, să-i recunoască romantismul, n-are decît să se plimbe o bucată de vreme în labirintul fantastic al *Atelierului* pentru a întîlni acolo inspirația romantică prin excelență, setea de a aduna formele finitului într-o căutare a infinitului. Sînt puține tablouri în care spaima să fie atît de prezentă și multiplicată ca în oglinzile deformante, printre figurile reale sau inventate ce se îngrămădesc în acea lumină spectrală unde chiar și prietenii, foarte vii, par să vină de pe altă lume, poate mai puțin spectrali decît poporul enigmatic din jumătatea stîngă a scenei, aceste două universuri echilibrîndu-se în jurul coloanei solide și sănătoase de carne albă a modelului, prea materială pentru a se lăsa pradă umbrelor.

Portretele identificate în *Atelier*, Baudelaire, Champfleury, Buchon, Proudhon, Promayet, nu sînt mai reale decît vagabonzii nocturni întîlniți pe plajele visului, sau contactați în cine știe ce moment inițiatic. Aceștia din urmă nu sînt mai simbolici decît corul prietenilor pictorului; ei se situează doar pe o treaptă a realului. Dacă profesiunile de credință realiste ale lui Courbet au putut face să se creadă că lumea invizibilă nu există pentru el și că personajele enigmatice ale Atelierului nu sînt decît niște amintiri răzlețe, urcînd la suprafața memoriei și încă misterioase din cauza obscurității sau a unei semi-uitări, Evreul cu casetă, la Paillasse, Negustorul ambulant și chiar Manechinul răstignit în spatele șevaletului n-ar fi decît niște figuri pitorești, alese pentru însăși ciudățenia lor. Dar aceste umbre sînt uluitor de vii, și în galeria 429 de portrete adunată în tablou, anonimii au o exis-

tență de o materialitate la fel de consistentă ca a prietenilor. Li se mai adaugă chiar acea realitate secundă, acea suprarealitate de care beneficiază creaturile zămislite în același tip de vis și de experiență.
Această amplă parte de necunoscut respectată de Courbet în autoportrete, căreia îi adaugă cu stîngăcie ceva deliberat, prețios afectat, constituind, într-un cuvînt, indefinisabilul, inexplicabilul din complexitatea ființei și pe care este absurd să vrei să-l simplifici arbitrar, în numele unui real teoretic și doctrinar, acea plajă de mister ce înconjoară deopotrivă și pe cei vii și umbrele, conferă *Atelierului* suprema lui semnificație. Chiar paralelismul cu care stau față în față Baudelaire și Vînătorul obosit, Champfleury și la Paillasse, revendică o dată în plus pecetea magică pe care Shakespeare o punea pe personajele sale cînd spunea că « noi sîntem alcătuiți din aceeași substanță ca și visele».

*

Între portretul faustian din epoca lui Dürer și dramatica expunere a spaimei individului care caută să se manifeste în expresionism, portretul romantic german se situează ca o verigă a acelei constante ce începe din Renaștere și se perpetuează pînă în secolul al XX-lea. Chiar în sculptura medievală poate fi observată această tensiune a ființei confruntîndu-și spaima de-a trăi și de-a cunoaște cu nevoia sa intensă de acțiune. Coabitarea anevoioasă a mai multor personalități reunite în același individ, a unor dorințe de neîmpăcat, a unor aspirații contradictorii și, pe deasupra, impulsul puternic spre devenire începeau să dea un caracter cu totul particular chiar statuilor gotice: principii și principesele din Domul din Naumberg, Cavalerul din Bemberg întruchipau acest elan faustic spre devenire, reținut de constrîngerea lui a fi. Armonizarea anevoioasă a lui a fi și a lui a deveni, proprie caracterului german, pecetluiește cu o amprentă foarte larg generalizată în țările germanice și

foarte puțin răspîndită în afară, chipul omului care mărturisește această luptă interioară.
În această constantă germană, dinamismul deznădăjduit al lui Siegfried, pe care cunoașterea destinului său viitor îl conduce la eroism și nu la ataraxie, își ocupă firesc locul; portretul german revelează un fel de poftă vitală foarte puternică, contrabalansată de un pesimism ce dă acțiunii atitudinea unei energii deznădăjduite. Acțiunea ia atunci forma unui salt orb înainte a unei tensiuni a tuturor forțelor individului încordate pentru realizarea plenară a sinelui său, fără ca vreo aluzie cu privire la scopurile și valorile acțiunii ca atare să dea un sens abandonului de sine în elan vital. La început a fost acțiunea, traduce Faust. « Actul degajat de valori morale, pură împlinire, rațiune de-a fi în sine, scop în sine, în care individul se angajează integral și se compromite fără rezerve, fără rețineri, iată ce transpare în portretul faustian care păstrează astfel o unitate stranie în ciuda evoluției societăților și-a transformării conștiințelor. Așa se explică accentul romantic impresionant pe care îl descoperim la acel sfîșietor interpret al sufletelor zbuciumate care a fost, în secolul al XV-lea, Tielman, Riemenschneider, pînă la martorii neliniștii contemporane, Ernst Barlach și Oskar Kokoschka.
Această neliniște faustică se concentrează în privirea ce caută privirea spectatorului, se agață de ea, o atrage, o reține, vrînd parcă să creeze o strînsă complicitate și aproape o comuniune între omul din tablou și noi înșine. Întreaga ființă se adună și se rezumă atît de bine în privire încît portretele pictate de Arnold Schönberf sfîrșeau prin a se reduce la ochi, și chiar la un singur ochi. Îți vine să gîndești că el ar fi putut sfîrși prin a nu picta decît privirea, dacă ar fi fost posibil ca, potrivit enigmei heraclitiene, să existe « priviri fără ochi ». Înțelegem mai bine portretul romantic german dacă îl reașezăm pe linia unei neliniști vechi pe care o întîlnim rareori în afara

țărilor germanice și scandinave, maestrul acestei

« demonii a privirii », cum spunea Dagobert Frey, fiind Edvard Munch. La drept vorbind, expresia omului romantic german apare încă în Osvolt Krell și în Necunoscutul din Madrid de Dürer, (fără să mai amintim, bineînțeles, autoportretele Maestrului de la Nürnberg), în Johannes Cuspinian și în Luther de Cranach, în autoportretul lui Burgkmair și dramaticele portrete engleze ale lui Holbein ca să nu pomenim decît vreo cîteva, și se prelungește pînă în figurile lui Kokoschka, ale lui Nolde, ale lui Beckmann, ale lui Kubin, ale lui Lovis Corinth.

Romanticul german nu e atît de interesat de caracterul accentuat și puternic individualizat, nici de virtuozitatea picturală, nici de tip, ci de singularitatea vieții interioare ce răzbate la suprafața fizionomiei, lăsînd peisajul trăsăturilor neatins de emoție, intimitatea adîncă a sentimentului ridicîndu-se pînă la acea parte vizibilă a ființei în care destinul se înscrie în modelajul trăsăturilor. Nu omul social cu o nuanță de excentricitate pe care îl reprezenta bucuros secolul al XVIII-lea, ci ființa închisă în sine, privind din interiorul sinelui, zgîrcită cu exteriorizările ce ar risca să devină elocvență și minciună dacă li s-ar abandona. O lampă patetică arzînd înăuntru, filtrîndu-și lumina prin acele straturi de materie străvezie care complică drumul sufletului spre exterior fără să-i opună totuși o stavilă de netrecut. Astfel, ceea ce izbutește să ajungă la suprafața chipului prin această străbatere lentă și anevoioasă a materiei de către spirit nu-i dezorganizează armonia, ci, dimpotrivă, îi conferă o muzicalitate mai mare și nouă.

Melancolia pe care romantismul o împarte cu barocul și pe care barocul a transmis-o poate romantismului, moștenitorul său direct, pătrunde în unele dintre aceste chipuri, al lui Schopenhauer tînăr, pictat de Ludwig Sigismund Ruhl, în 1814, și în autoportretele lui Victor Emil Jansen, de exemplu. Acești artiști romantici își resimt atît de puternic apartenența la spița vechilor maeștri germani încît adoptă, deliberat sau nu, stilul lor,

mai cu seamă în desene. Portretele lui Oldach de Erwin Speckter, al lui August Lucas de Carl Philpp Fohr, al lui Scheffer von Leonardshoff de Rehbenitz, nu ne-ar mira alături de operele Renașterii. Am discerne, de asemenea, o simplitate și-o familiaritate gotice în unele portrete de familie caracteristice stilului biedermeier, specific epocii romantice și atît de surprinzător pentru francezi care nu izbutesc să-și imagineze că o bonomie burgheză, cam comună, poate fi asociată cu elanurile geniului romantic a cărui formulă în Franța era « dezordinea și geniul » lui Kean. Ura romanticilor francezi față de burghez este foarte deosebită de ostilitatea față de filistini, generală în rîndurile romanticilor germani: aici peruca, acolo moțul, dar capul pe care acestea îl acoperă nu e același. S-a întîmplat chiar ca unii dintre cei mai puri poeți germani, Jean Paul, Möricke, Eichendorf să ducă o existență « burgheză » ce-ar fi stîrnit oroarea tinerilor din grupul Jeune-France al căror romantism se exterioriza mult mai mult în barba și în părul hălăciugă și în stridența provocatoare a vestei lor roșii decît într-o concepție spirituală despre a fi și a deveni. Pudoarea păstrată de romanticii germani în exprimarea pasiunilor și-a neliniștilor ascunde drama profundă sau nu-i îngăduie decît o scurtă răbufnire în priviri. Autoportretul lui Philipp Veit, aflat la Städlische Galerie din Mainz înainte de-a arde în incendiul de la 6 iunie 1931, se vrea în tradiția maeștrilor italieni « prerafaeliți », adică a Renașterii — Veit se afla de altminteri la Roma cînd l-a pictat. El scoate la iveală acea arsură lăuntrică, tăcută, stăpînită, străduindu-se să nu lase să răzbată în afară decît ceea ce mai poate fi reținut; regăsim același accent și într-alt portret al lui Veit asociat de astă dată lui Overbeck, care aparținea aceluiași muzeu și a dispărut în aceeași catastrofă. Tăcerea personajelor, cufundarea în meditația lor intimă, nepăsarea față de privitor, pe care portretul romantic francez îi place atît de mult să-l ia drept martor și căruia îi cere, ca și spectatorului la teatru, aplauzele,

acea însingurare densă a ființei, separată chiar de cei mai apropiați printr-o distanță uriașă, fac deosebit de emoționant un tablou ca acesta, lîngă care am putea așeza portretul celor doi frați Eberhard, sculptorul și pictorul, de Yohan Anton Ramboux. Într-un spirit foarte medieval, pictat probabil în Italia în 1822, acest tablou demonstrează că pictorul din Trier s-a rupt total de principiile lui David, cărora li se supusese în timpul anilor de adolescență petrecuți la Paris. Obiectivitatea severă și aproape ascetică în căutarea adevărului formal se înrudește mai mult cu stilul vechilor maeștri germani decît cu acela al clasicismului francez. El ne oferă un excelent exemplu pentru acea reculegere materială și spirituală a tuturor energiilor individului în jurul « centrului » său.

Explorarea în spirală a ființei în căutarea centrului apare cu o evidență precisă în autoportretele lui Philipp Otto Runge, intim iluminate de acea privire faustică pe care el o recunoaște și la prietenul său Klinowström, la fratele său David, omul cel mai iubit, cel mai săritor și mai generos în ceasurile de nevoie, și pînă și la bătrînii Hülsenbeck a căror expresie buimacă și bîntuită aparține ființelor ce se apropie de moarte. Runge a avut curiozitatea să caute și să fixeze în autoportrete etapele capitale ale scurtei sale existențe încheiate la vîrsta de treizeci și doi de ani și ca și în autoportretele lui Rembrandt, mult mai numeroase firește într-o existență mult mai îndelungată, ceea ce contează mai presus de orice este descrierea simultan materială și spirituală a ființei în devenire.

Primul portret pe care îl vom studia este cel din 1799, datînd din perioada de la Copenhaga. E un desen în cretă, trimis fratelui său David, care rămăsese la Hamburg, în timp ce el lucra în capitala daneză unde funcționa o academie vestită. O grație ușoară, aproape nepăsătoare, avînd totuși o undă de melancolie, deosebește această imagine căreia îi va urma, după trei ani, portretul în ulei pictat la Dresda, în 1802. Artistul are douăzeci și patru de ani; agreabila indolență din desenul precedent dis-

pare și face loc unei gravități neliniștite, încordate într-o interogare, încă șovăielnică și intimidată dar de pe acum aproape dureroasă. Trei ani mai tîrziu, în 1805, execută la dorința lui Goethe un portret în cretă pe care i-l trimite, marcat și parcă împovărat de-o maturitate aproape dureroasă. Artistul presimte probabil că marile sale vise nu se vor împlini niciodată. Tot așa vedem și într-un portret în ulei pictat în același an, unde apare îmbrăcat în albastru, cu fața viu colorată de-o roșeață febrilă, probabil, cu o privire mărturisind o sfîșiere cutremurătoare pentru cel care știe că peste cinci ani va muri. În același an 1805, pictează faimosul grup intitulat Noi trei unde se reprezintă împreună cu soția și cu fratele său Daniel într-un peisaj elysean. Probabil că presimțirea morții precoce și apropiate dă acestei compoziții același accent de melancolie pe care îl au stelele funerare grecești, acea zonă largă de spațiu și de timp ce desparte personajele și le face parcă să trăiască în lumi deosebite. Aici, Privirea faustică e greu de suportat, căci ni se impune cu o insistență ce vrea să fie acceptată, ca și cum simțea nevoia să se imortalizeze și să se eternizeze în amintirea noastră, făpturi tot atît de pieritoare ca ei înșiși.

Din simplitatea compoziției, în care busturile personajelor apar pe fondul unui peisaj de pădure, se degajează o tristețe melodioasă, o duioșie umană blîndă și calmă și totodată deznădăjduită. Este unul dintre cele mai frumoase portrete romantice prin această rezervă tăcută, prin absența gestului, ca și cum, asemenea personajelor de pe stelele funerare grecești, acestea ar fi împietrite într-o supraviețuire de dincolo și, deopotrivă, prin discreția și bonomia familiară, familială, lipsită de solemnitate, nelăsînd să se exprime decît intimitatea sufletelor unite în cea mai generoasă comuniune.

Datînd chiar din anul morții pictorului, sau precedînd cu puțin această dată, Runge în vestă brun-roșie de la Kunsthalle din Hamburg, este o

expresie măreață a vieții și-a voinței care l-au

susținut și l-au inspirat pînă la sfîrșit. Roșul pometilor a dobîndit o violență morbidă, fața s-a scofîlcit, și-i tristețe eroică susținută de-o arzătoare vitalitate interioară rămîne încordată spre acțiune cu orice preț și înfruntînd orice piedică. Marea operă de artă teatrală la care visa nu s-a materializat: nimeni nu o va realiza vreodată; opera sa începută și sfîșietor de neîmplinită; grandioasa serie Ceasurile zilei nu va exista decît în fragmente. El nu simte nici ură nici resentiment nici dorința de-a sfida soarta dușmănoasă care îl doboară în plin zbor, abia apucase să-și deschidă aripile; doar o resemnare gravă și calmă, certitudinea fermă de-a supraviețui în întoarcerea în elemente, după trecerea prin Împărăția Mumelor. Longevitatea de care Runge n-a putut să se bucure i-a fost acordată în schimb lui Caspar David Friedrich, dar el nu avea decît treizeci și șase de ani cînd a desenat în cretă autoportretul de la Berlin, din 1810, și totuși ai spune că e un portret de bătrîn aproape. În timp ce Runge trăia într-un univers de simboluri luminoase și de fericire copilărească, Friedrich, la treizeci și șase de ani, devenise deja vizionarul peisajelor bîntuite, al răsăriturilor de lună vrăjite, al sihăstriilor blestemate: omul care «l-a văzut într-o zi pe Dumnezeu în trestii». Dintre portretele desenate sau pictate, doar cele care îl înfățișează sînt interesante: erau poate singurele, de asemenea, care îl interesau, dar în reprezentarea sa el a adus aceeași fidelitate față de natură, aceeași exactitate a detaliului cu care desena în fața unui peisaj ramurile precise, vinele stîncii, hieroglifele scoarței copacilor.

Acest portret de Friedrich este mai «romantic» decît al lui Runge, în sensul în care înțelegem de obicei acest cuvînt în Franța: tumultuos, neliniștitor, aproape halucinant prin forța tiranică a privirii care nu te slăbește și te pătrunde, vrînd-nevrînd. Așa arăta și cu zece ani mai devreme cînd îl desena, în 1800, pe băiatul acela de douăzeci și șase de ani, născut de portul melancolic și himeric de la Greifswald pe Baltica și purtînd

în ureche vuietul valurilor fără de număr pe plaje nesfîrșite, care, așa cum l-a cunoscut Friederich, l-ar fi încîntat pe Bresdin. In desenul acesta, maniera tînărului artist de-a asculta ne invită și pe noi să ciulim urechile ca și cum am putea auzi zgomotul care neliniștește și farmecă în același timp. Incantația ce se înalță din natură îl înconjoară de pretutindeni în acest portret. Este perioada cînd gravează pîlcuri de copaci inspirați atît de copacii lui Rembrandt cît și de copacii văzuți aievea, perioada desenelor minuțioase și aproape chițibușare. Mai tîrziu, altarul de la Tetschen va stîrni admirația, criticile, scandalul al cărui vacarm va provoca în el acea mizantropie care, agravîndu-se, va sfîrși în tăcere și nebunie. Pentru moment însă, Friedrich este un flăcău robust și ciudat, atent la toate vocile care zbîrnîie în jurul său și dintre care cele mai stăruitoare răsună în el însuși.

Bărbatul din 1810, cu barba și părul vîlvoi, semănînd puțin cu un rege Lear rătăcind pe plajele Pomeraniei și nu printre stîncile de la Cornouailles, este într-adevăr identic celui reprezentat de elevul său F. G. Kersting, în atelier, interogîndu-și tabloul început, într-o zi uscată și rece în toiul iernii. Aceeași hălăciugă neîngrijită îi acoperă capul și obrajii, devorînd aproape trăsăturile, nelăsînd să răzbată decît privirea ce țîșnește de sub orbitele proeminente, parcă tăiate în piatră. Un cap de făptură telurică în lăuntrul căruia ar arde toate metalele prețioase în creuzetul focului central, atît de viu și de adevărat încît îi este aproape insuportabil.

Curiozitatea violentă care îi înflăcărează privirea este, să nu uităm, aceea cu care se studia în oglindă căutînd o taină de el însuși ascunsă, pe care voia să și-o smulgă sieși, în duelul acela necruțător al luptei cu dublul său. Niciodată aluzia la dublu n-a fost atît de precis enunțată în portretul romantic ca în cazul acestui portret care încearcă să întoarcă masca, acea mască atît de puternic aderentă încît smulgerea ei ar desprinde și țeasta pentru a se afla ce este înăuntru. Prin aceasta

Friedrich se înfrățește cu Ernst Theodor Hoffmann care s-a pictat și el, cu mai puțină iscusință și mai ales cu cruzime.

Autorul lui Kater Murr se caricaturiza bucuros pentru a-și amuza prietenii: aceasta făcea parte din deghizamentul său. Firile extrem de vulnerabile acționează astfel pentru a abate loviturile adversarului sau chiar, pur și simplu, curiozitatea. Gustul caricaturii și înclinarea de-a te lua pe tine însuți, și mai mult decît oricare altul, drept țintă a ironiei tale răspund în primul rînd dorinței de-a sublinia și de a-ți exagera propriile ciudățenii fizice, dar și unei investigații a făpturii tainice, a unei căutări a trăsăturii de caracter și, în sfîrșit, oferă dublului prilejul de-a se manifesta în acea scriitură automată a creionului condus de fantezie și de inconștient. Toate povestirile lui Hoffmann arată pînă la ce punct putea fi el înfricoșat și fascinat de unul — sau mai mulți — doppelgänger-i legați de el ca umbra. Tema umbrei, tema reflexului și tema dublului se încrucișează în romanele și povestirile sale cu o insistență și-o rigoare care demonstrează că nu-i vorba de un capriciu ci de-o obsesie foarte adînc înrădăcinată. Rar se întîmpla ca în autoportretele sale, caricaturale sau nu, să nu existe urma unei identificări cu principalul său erou Capelmaistrul Kreisler care este, în atîtea privințe, Hoffmann însuși. Cel mai bun dintre autoportrete, gravura lui Menzel după pictura în mărime naturală făcută în 1815 pentru a-și speria soția, pare să semene, prin extraordinara mobilitate a trăsăturilor, cu mai multe personaje care se joacă de-a v-ați ascunselea, apărînd și dispărînd pe această fizionomie atît de plastică încît ai spune că se face și se desface în fața noastră. Preocupat de fiziognomie, de care își bătea joc într-un alt portret analitic, Hoffmann se studiază în oglindă cu ambiția de-a găsi în fiecare trăsătură o semnificație. E posibil să fi exagerat expresia bîntuită pe care și-o dă atît de bucuros și care trebuie să-i fi fost firească dacă ne gîndim la musafirii ciudați care, sosind din « cealaltă parte » se instalau în jurul și în

sinea lui. Cele spuse adineauri cu privire la obsesia privirii în portretul german sînt elocvent confirmate de desenele lui Hoffmann. Cînd examinăm portretul pictat pentru a-și speria soția ne imaginăm ușor groaza bietei Minna zărind în întredeschizătura unei uși, pe jumătate ascunsă de flori și în penumbră, chipul acela care o privea cu o fixitate aproape dementă, și pe care noi înșine nu putem să-l contemplăm fără neliniște întîlnindu-i reproducerea în romanele și în povestirile sale. Probabil că poetul se cunoștea mai bine decît oricine altul, și ghicea în el acea veșnică spaimă de care se elibera împovărînd cu ea umerii Capelmaistrului Kreisler și ai celorlalte personaje de vreme ce a dat fizionomiei sale expresia ce corespundea cel mai bine caracterului. Orice portret romantic este un portret-confesiune; cu atît mai mult aceste desene ale lui Hoffmann se prezintă ca un efort făcut de poet pentru a scăpa de oaspeții supărători care năvăleau pe capul lui. Fără să dăm crezare deplină acestui rînjet de nebun sau de demon cu care spera cum s-a și întîmplat, să-și îngrozească soția, și fără să uităm că acest portret aduce cu un portret-șarjă, desenatorul fiind aproape involuntar tîrît spre caricatură, putem recunoaște aici obsesia oglinzilor atribuită anumitor personaje de-ale sale. Într-adevăr, oglinda îi propunea o succesiune de figuri schimbătoare, extrem de variate, dar toate conținute de fizionomia adevărată, care devenea insesizabilă, indescifrabilă în acest caleidoscop de metamorfoze, determinîndu-l pe desenator, — așa cum poetul fusese deja determinat — , să se îndoiască de identitatea sa. Momentul de conștiință a eului se însoțește întotdeauna la Hoffmann cu erupția unor euri nepoftite și nedorite, și, de asemenea, a unor non-euri, comparabile duhurilor rătăcitoare, a sufletelor chinuite în căutarea unui trup în care să-și stabilească domiciliul și să se odihnească. Acești comeseni străini, veniți dintr-alt univers, instalîndu-se la el ca niște intruși sau ca niște stăpîni îi pricinuiau o indispoziție cu atît mai chinuitoare cu cît îi

furau fața sau îi impuneau fețele lor. Incertitudinea și dezordinea provocate de trecerea acestor fețe schimbătoare, îi decompuneau necontenit figura și o recompuneau modificîndu-i raporturile și chiar elementele. Astfel, privirea ce îl căuta în oglindă întîlnea combinații de forme veșnic noi în care poetul nu se mai recunoștea, sau, lucru mai grav, vedea formîndu-se pe propria lui fizionomie măștile demonilor ascunși în odăile întunecate ale personalității sale. Hoffmann ajungea astfel să nu mai poată deosebi fața reală de mască și să le confunde în acea dezordine echivocă care va atinge cea mai gravă intensitate, mai tîrziu, în opera lui James Ensor. Toți pictorii obsedați de gîndul dublului, și Edvard Munch a fost cel care a suferit cel mai mult de această obsesie, au încercat să prindă și să imobilizeze privirea, pentru a o împiedica să se ascundă și să fugă, evadarea ei trebuind să lase goală masca demenței și-a morții. Masca putea fi astfel o bătaie de joc a dublului care, în schimbul feței vii pe care o ascundea, lăsa loc unui simulacru de carton.

Neputința de a deosebi, atunci, masca mincinoasă de fața reală, explică acea înfricoșare a spiritului descumpănit pe care o observăm în autoportretele lui Hoffmann. Cu siguranță că primul terorizat a fost chiar el și, incontestabil, mai mult decît oricare altul, pentru această ființă trăia în el atunci cînd a văzut pe foaia de hîrtie rezultatul acestui dialog cu «dublul», al acestei confruntări cu umbra. Va trebui să ajungem la Munch, la Corinth, la Kokoschka pentru a regăsi în demonia privirii mărturisirea celei mai profunde tulburări metafizice. Hoffmann nu era mai capabil decît ei s-o expliciteze din punct de vedere filozofic: a făcut din ea o imagine, dar această imagine este, pentru cine știe s-o citească, cea mai dureroasă și mai emoționantă confesiune cu putință.

INDICE DE NUME

Aberli (Johann Ludwig), 192
Abilgaard, 185, 186, 238, 247, 335, 353, 380
Agasse (Jacques-Laurent), 166, 191, 192, 193
Ahlgrenson, 121, 136, 238
Alberti (Maria), 341, 352, 364, 382, 384, 385
Altdorfer (Albrecht), 61, 64, 184, 243, 255, 317, 319, 320, 329
Anaxagore, 338
Andersen, 332
Aretin (von), 395
Ariosto, 43, 111, 140, 147, 180, 182, 390, 398
Arndt, 254
Arnim (Achim von), 66, 198, 264, 294, 310
Arnout (Jean-Baptiste), 120, 126
Asam, 159, 366, 385
Asensio, 416
Asmus (Jacob), 188
Aubert (Andréas), 273
Audran, 49
Auguste («Monsieur» Jules Robert), 40, 41, 42, 48, 111, 156

Bach, 303
Bachofen, 188, 380
Bader (Franz), 342
Balla, 422
Balzac (Honoré de), 83, 122
Barlach (Ernst), 431
Barocci, 64
Barrès (Maurice), 146, 163
Barye, 41, 143, 230
Batoni (Pompeo), 365, 383
Baudelaire, 45, 51, 67, 93, 94, 95, 96, 120, 141, 151, 157, 158, 232, 411, 418, 242, 427, 430
Baumgartner (Johann Wolfgang), 385
Beardsley (Aubrey), 130

Beccafumi, 64
Beckford (William), 52, 72, 124, 302
Beethoven, 137, 250, 247, 353
Bellange, 115
Bellini, 403
Bencovich, 64
Berge (Charles-Auguste de la), 229, 230, 233
Berger (Ludwig), 166, 336, 347, 348
Bergl (Johann Wenzel), 385
Berlioz, 140, 427
Bertrand (Aloysius), 67, 85
Berryer, 144
Besse, 334
Bibiena (Ferdinando), 52, 56, 69, 71
Biedermann, 192, 322
Blake (William), 78, 116, 124, 132, 138, 174, 204, 205, 206, 207, 208, 222, 245, 272, 358, 364, 379, 382
Blakie, 300, 301
Bloyds, 121
Blechen (Carl) 57, 85, 87, 93, 133, 134, 135, 136, 137, 171, 180, 194, 202, 298, 303, 305, 306, 386
Boccioni, 422
Böcklin (Arnold), 193, 233, 324, 325, 326, 327—329
Bodmer, 114, 335
Böhme (Jakob), 205, 207, 269, 272, 345, 346, 350, 352, 353, 357
Boisdenier (Boissard de), 44, 45
Boisserée (frații), 195, 198, 286, 287, 288, 353, 394, 395, 396, 399, 400, 405
Bonaventura (Pseudo), 67, 85
Bonington, 41, 172
Bonomini, 124, 125
Borel (Petrus Lycanthropul), 41, 127, 141
Bosch, 64, 74, 252
Boswell (James), 115
Bouchardy (Joseph), 120
Boulanger, 65, 79, 82, 120, 121, 123
Brahms, 246, 250, 263, 271, 337
Brentano, 66, 67, 133, 137, 198, 264, 286, 287, 294, 295, 310, 311, 321, 354
Bresdin, 93, 123, 125
Briullov, 367
Brown (Ford Madox), 129
Bruun (Thomas), 121, 136
Burckhardt, 188
Bürger, 119
Burgsdorf, 288
Burnacini, 71
Burne-Jones (Edward), 128, 129, 132
Burton (Thomas), 54
Buxtehude, 303
Byron, 41, 47, 75, 119, 140, 148, 149, 155, 200, 212, 213, 338

Caffi (Ippolito), 38
Calame (Alexandre), 166, 191, 192, 193
Calvert (Edward), 208, 209
Cambiaso (Luca), 64
Campbell, 75
Caravaggio, 64
Carissimi, 384
Carnovale, 93, 124, 125
Caron (Antoine), 64
Carpeaux, 420, 422
Carstens (Asmus), 78, 116, 185, 186, 187, 188, 247, 341, 380, 393
Carus (Carl Gustav), 48, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 171, 180, 194, 215, 242, 268, 270, 271, 272, 298, 302, 303, 304, 306, 318, 330
Castel, 81
Catel, 398
Cehov, 424
Celestino, 120
Cervantes (Miguel de), 122, 149
Cézanne 146
Chamisso, 332
Champfleury, 127, 425, 427, 429, 430
Charlet, 45
Chassériau, 38, 110, 377
Chateaubriand, 193, 277, 278, 279, 288
Chesneau, 121, 228
Chevreul, 182, 216, 352
Chinchon, 370
Chintreuil (Antoine), 233
Chodowiecki, 246
Chopin, 85, 422, 423
Ciceri, 121, 228
Cimarosa, 423
Cirtin, 302
Claudius (Mathias), 67, 334, 362
Cleyre, 377
Coleridge, 34, 52, 122, 123, 205
Constable, 69, 166, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 204, 217, 227
Cornelius (Peter von), 129, 188, 244, 245, 367, 393, 394, 395, 397, 398, 404
Corinth (Lovis), 432, 440
Corot, 136, 200, 214
Correggio, 248, 336, 352, 395
Cosimo (Piero di), 81, 96
Cotman, 172, 302
Courbet, 127, 166, 221, 224, 225, 233, 234, 271, 410, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430
Cozens, 171, 172, 302
Cramer, 121, 136
Cranach, 257, 320, 432
Creuzer (Friedrich), 109

Crome, 170
Cuthbert, 121, 136
Cuyp, 169

Daguerre, 228
Dahl (Clausen), 86, 135, 238, 270, 271
Danby (Francis), 124
Daniell (William), 38
Dante, 43, 78, 114, 116, 121, 122, 123, 130, 140, 147, 160, 161, 206, 346, 390, 398
Daubigny, 198, 231
Daumier, 47, 93, 100, 120, 121, 122, 125, 148
Dauzats, 40, 156
David (Louis), 44, 111, 221, 376, 400, 434
David d'Angers, 41, 239, 240, 241, 242, 244, 245
Decamps, 38, 39, 156, 199
Dehodencq, 40, 156
Delacroix, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 79, 93, 94, 95, 96, 100, 101, 110, 111, 118, 119, 120, 122, 128, 129, 134, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 176, 178, 179, 180, 181, 200, 213, 221, 233, 377, 407, 408, 410, 419, 422, 423, 424
Delcluze, 284
Desiderio (Monsù), 51, 64, 69
Desprez (Louis-Jean), 135
Dessau (Principe de), 196
Deutsch (Niclas Manuel), 64, 192, 193
Devéria (Achille), 120, 126, 302
Diaz, 230
Diday (François), 191, 192, 193
Dionisie (Meşterul), 367, 378
Doré (Gustave), 61, 93, 120, 122, 123, 126, 223
Dossi (Dosso), 64
Doyen, 364
Dreux (de), 110
Dufresny (Charles-René), 300
Dupré, 231
Durante, 336
Dürer (Albrecht), 131, 234, 249, 257, 317, 320, 336, 384, 394, 407, 410, 432

Eastlake, 216
Ecaterina a II-a (a Rusiei), 282
Eich, 352, 353
Eichenbach (Wolfram von), 43, 338
Eichendorff, 66, 67, 86, 198, 201, 313, 336, 337, 433
Eidlitz, 34
Elsheimer, 64, 244
Emmerich (Catherine), 321, 323
Empedocle, 338
Engert (Erasmus), 323

Ensor (James), 64, 412, 440
Everdingen, 233, 261

Fabricius, 70
Fautrieri, 84
Fellner, 321
Feuerbach (Anselm), 133, 308, 324, 325, 326, 328
Flandrin, 377
Flaxmann, 74, 116, 185, 335, 380, 381
Focillon, 228
Fohr (Karl Philipp), 400, 404, 406, 407, 433
Förster (Karl), 244
Fouqué, 400, 406
Fragonard, 60, 227
Francesca (Piero della), 159
François I, 230
Franconi, 110
Frédéric II (al Prusiei), 43, 45, 187, 288
Frey (Dagobert), 432
Friedrich (Caspar-David), 4, 35, 40, 48, 68, 85, 87, 89, 91, 92, 135, 138, 179, 180, 185, 194, 195, 196, 202, 212, 233, 235, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 252—263, 276, 295, 298, 303, 305, 307, 317, 332, 335, 336, 339, 349, 362, 386, 436, 437, 438
Fries, 86, 405, 407
Fromentin, 39, 40, 156
Füger, 391
Führich (Joseph von), 392, 398, 402
Füssli, 69, 74, 76, 77, 78, 93, 107, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 124, 132, 159, 185, 204, 208, 380

Gainsborough, 173, 204
Gallait (Louis), 132
Galli, 71
Garneray, 39
Garrick, 72
Gauguin, 234
Gautier (Théophile), 40, 45, 52, 57, 80, 81, 128, 141, 142, 160, 227
Genelli, 187
Gentileschi, 64
Géricault, 40, 41, 52, 93, 101, 110, 111, 112, 113, 118, 119, 178, 221, 377, 410, 419, 420, 424
Gessner, 244
Gilly, 293
Gilson (Jean-Henri), 400
Giotto, 129, 365, 390
Girodet (De Roucy Trioson), 46
Girtin, 171, 172
Gleyre 377
Goethe, 90, 92, 133, 137, 140, 141, 147, 148, 153, 214, 216, 240, 249, 252, 253, 254, 257, 270, 294, 304, 313, 320, 333, 334, 335, 338, 346, 350, 351, 353, 354, 360, 382, 387, 388, 390, 395, 396, 435

Görres, 352, 354, 397
Gourmont (Remy de), 138
Goya, 47, 71, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, **101**, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 122, **123** 131, 364, 368—375, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 423, 424
Gozzolli (Benozzo), 400
Gozzi (Carlo), 56
Grabbe, 47
Graf (Urs), 192, 193, 341
Graff (Anton), 247, 339, 382
Grandville, 93, 120, 121, 125
Greco (El), 61, 64, 65, 370
Grieve, 121, 136
Grillparzer, 203
Grimm, 310, 319, 400
Gros (Antoine-Jean), 44, 101, 178, 221
Grünewald (Mathias), 61, 64, 243, 257, 320
Guichard, 377
Gullich (Valdemar), 121, 136
Günther (Matthias), 385

Hacckert, 261, 388
Haider (Karl), 215
Hals (Frans), 101, 425
Harcourt (Marquis de), 300
Hardenberg (Karl von), 384
Hardorf, 335
Harold (Child), 35
Hartmann, 387
Hasse, 336
Hauff, 310
Haydn, 168, 347, 391
Heinse, 329, 352
Henri III, 289
Heraclit, 338
Herder, 115, 353, 355
Hill (Frederik), 237
Hobbema, 172, 174
Hodges (William), 38
Hodler, 193
Hoffman, 67, 68, 332, 410, 418, 438, 439, 440
Hogarth, 115
Holbein, 407, 432
Holberg, 355
Hölderlin, 85, 86, 134, 137, 200, 254, 264, 271, 328, 329, 338
Homer, 74, 78, 114, 182 185, 199, 355, 381
Hooch (Pieter de), 274
Hoogstraaten, 70
Horny, 398, 399
Hottinger, 391
Huber (Wolf), 61, 184, 319
Huet (Paul), 41, 166, 227, 228, 229, 230, 235

Hugo (Victor), 1, 57, 62, 66, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 119, 122, 127, 134, 139, 140, 148, 228, 278, 298
Humboldt (Wilhelm von), 334
Hunter (John), 112, 113
Hürliman (J.-J.), 192
Hutten (Ulrich von), 305
Huysmans (J.-K.), 128

Ibsen, 237
Ingres, 36, 46, 364, 378, 408
Ivanov (Alexandr), 72, 364, 366, 367

Jacobi, 334, 342
Janmot, 377
Jansen (Victor-Emile), 274, 432
Jazet, 124
Jean-Paul, 66, 68, 150, 248, 267, 324, 334, 343, 405 433
Johannot (Alfred-Tony), 20, 126, 302
Jones (Inigo), 74, 121
Josephson (Ernst), 237
Juel (Jens), 247, 248, 335
Jukowski, 269

Kant, 334
Kean (Edmond), 121, 136
Kent (William), 205, 300
Kératry, 376
Kerenyi, 109
Kerner (Justinus), 81
Kersting (F-g.), 271, 437
Keyser (Nicaise de), 132
Kieser, 66
Klee (Paul), 81
Kleist (Heinrich von), 254, 255, 256, 264, 266, 292, 336, 362
Klinkowström (Friedrich von), 245, 247, 271, 350, 402, 434
Klopstock, 185, 247, 338
Koch (Joseph Anton), 166, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 243, 253, 250, 398, 403, 406
Kokoschka, 273, 431, 432, 440
Körner, 254
Kremser-Schmidt, 366
Kügelgen (Gerhard von), 261, 270, 273
Kugler, 273
Kupelwieser, 322

Laborde (Alexandre de), 283
Lacordaire, 279
Lamartine, 280
Lamennais, 279
La Motte Fouqué, 292

Larson (Marcus), 166, 235, 237
La Tour (Georges de), 412
La Tour (Maurice Quentin de), 411
Lavatter, 115
Lavoisier, 284
Lebrun, 160, 213
Lederer, 95
Leibl, 225, 325
Lemonnier, 425
Lemud (Aymé de), 120, 125
Lenau, 362
Lenoir (Alexandre), 281, 282, 283, 301
Leo, 336, 384
Léon, 282
Leonhardshoff (Scheffer von), 404, 433
Leslie, 173
Lessing, 334
Lewis, 123
Leys (Henri), 132
Lilienstren (Ruhle von), 255
Linnel, 206
Liotard (Jean-Etienne), 193
Lloyds, 136
Loo (Carle van), 364
Lorrain (Claude le), 70, 109, 169, 170, 208, 209, 213, 214, 218, 220
Lory (Gabriel), 192
Lotto (Lorenzo), 425
Loutherbourg (Philippe-James), 72, 73, 76, 136
Lucas (August), 197
Lüdke, 135, 265
Ludovic I (de Bavaria), 390
Ludovic al II-lea (de Bavaria), 292
Lulli, 168
Lund (Jens Petersen), 121, 186

Macpherson, 73, 183, 285
Magnasco, 50, 51, 64, 243, 319, 365
Mallory (Sir Thomas), 129
Manfred, 35, 43, 47
Marbach, 319
Marcello, 384
Marchand (Jules), 120
Marées (Hans von), 180, 233, 324, 329, 330
Marilhat, 40, 199
Marot (Daniel), 56
Martin (John), 47, 60, 62, 68, 69, 70, 71, 72 ,73, 74, 75, 76, 77, 117, 223
Matthison, 334
Maulpertsch, 107, 159, 366, 385
Maurer, 391
Maydell (Ludwig von), 321
Meister (Wilhelm), 35, 319
Melton (Thomas), 209

Mengs, 261, 335
Menzel, 438
Mérimée, 41, 280
Meuron (Maximilien de), 166, 192, 193
Michalowski (Piotr), 45
Michel (Georges), 116, 226, 227, 229, 230, 235
Michelangelo, 47, 64, 77, 116, 117, 122, 131, 146, 159, 160, 185, 187, 312, 365, 382, 386, 392, 393
Michelet, 284
Millet, 127, 166, 198, 224, 225
Milton, 73, 74, 77, 114, 116, 205, 212, 380
Molière, 149
Monet, 221, 227
Montalembert, 278, 279
Montegna, 403
Moreau (Gustave), 93, 127, 128, 212
Morell (Sir Charles), 73
Mörike, 66, 86, 336, 337, 433
Moritz (Karl Philipp), 187, 340
Morland (Georges), 222
Mortimer, 76, 93, 124
Mozart, 168, 347, 362
Müller (Adam), 255, 261
Müller (William Georges), 38
Munch (Edward), 273, 432, 440
Musset (Alfred de), 85, 127
Musso (Bonifazio), 70
Muther, 273

Nanteuil (Célestin), 120, 126
Napol (Pirimeanul), 41, 127
Napoleon, 43, 44, 45, 46, 95, 101, 178, 182, 196, 254, 255, 285, 288, 368
Nash, 34
Naumann, 336
Nemitz (von), 245, 260
Nerval (Gérard de), 45, 48, 82, 141
Neureuther (Eugène-Napoléon), 321
Niebuhr, 244, 397, 398
Nietzsche, 43, 67, 109, 188, 234, 235, 380
Nolde, 432
Novalis, 65, 67, 68, 77, 85, 86, 87, 94, 241, 242, 248, 275, 338, 339, 344, 362, 384

Oehme (Ernst Ferdinand), 85, 87, 180, 194, 202, 298, 303, 306, 307
Oeser, 66
Olivier, 136, 166, 195, 196, 197, 250, 399, 402
Ossian, 45, 46, 74, 182, 219, 292, 310, 319, 355, 386
Otto (Rudolf), 109, 188, 381
Otto (F. Walter), 109, 333, 334, 335, 349, 356
Ovens (Jurg), 186
Overbeck, 129, 187, 367, 382, 389, 390, 392, 393, 395, 397, 398, 399, 400, 404, 405, 406, 433

Pachelbel, 303
Palestrina, 336
Palmer (Samuel), 69, 166, 204, 205, 206, 207, 208
Pannini, 53
Parmigianino, 115
Passavant, 391
Patricola (Giuseppe), 34
Pechstein, 234
Perrault (Charles), 122, 310
Perthes, 334, 341, 362
Perugino, 390, 393, 403
Peschel (Carl), 392
Pforr, 389, 390, 391, 392, 393, 396, 397, 399, 405
Piazzatta, 365
Picasso, 424
Piel, 280
Piloty (Karl von), 310
Piranesi, 1, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 75, 78
Pitagora, 350
Pitt, 282
Planche (Gustave), 157
Platen, 400
Platon, 330
Pocci (Franz von), 321, 325
Poe (Edgar), 60
Polygnote, 338
Porden, 34
Poussin (Nicolas), 36, 169, 174, 189, 204, 209, 214
Pozzo, 159
Praxitele, 338
Préault (Auguste), 95
Primaticcio, 230

Quincey (Thomas de), 34, 52, 58, 59
Quincy (Quatremères de), 52, 283
Quistorp, 247

Racine (Jean), 149
Rafael, 63, 129, 163, 245, 248, 336, 367, 378, 382, 384, 386, 389, 392, 393, 394, 396, 399, 400, 408
Raffet, 46
Ramboux (Johann Anton), 400, 401, 402, 434
Ramdohr (Basilius von), 260, 261
Rameau, 168
Rammler, 187
Redon (Odilon), 78, 93, 125, 127, 128, 138
Rehbenitz (Theodor), 399, 404, 433
Reiser (Anton), 35
Rembrandt, 61, 64, 65, 146, 164, 243, 260, 325, 370, 407, 417, 425, 437
Renan, 280
Renoir, 157
Restout, 364
Rethel (Alfred), 43, 310, 322

Reynolds, 170, 172, 173
Richter (Ludwig), 225, 306, 307, 308, 310, 312, 313, 316, 319, 320, 321, 325
Ridley (James), 73
Riemenschneider (Fielman), 431
Rietschl, 95
Rilke, 67
Robert (Hubert), 53, 60, 168, 227
Robertson, 71, 381
Robinson, 34
Rohde, 109
Romano (Giulio), 185, 186
Rosa (Salvator), 124, 169, 174, 319
Rossetti (Dante Gabriel), 129, 130, 132
Rottman, 136, 191, 198
Rouault (Georges), 127
Rousseau (Vameşul), 111, 197, 229
Rousseau (Théodore), 93, 166, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235
Rousseau (Jean-Jacques), 285
Roux (Charles Le), 166, 230, 233
Rottman, 166, 199, 200, 201
Rowlandson, 115, 124
Rubens, 131, 143, 156, 352
Rubliov, 367, 378
Ruhl (Ludwig Sigismund), 400, 406, 432
Rumohr, 353
Runge (Philipp Otto), 68, 72, 185, 249, 257, 266, 295, 308, 321, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340–355–357, 359, 360, 361, 362, 386, 390, 402, 434, 435, 436
Ruskin, 129, 166, 173, 176, 210, 215, 218, 220, 223
Ruysdael, 61, 260, 261

Sade (Marchizul de), 123
Sainte-Beuve, 122
Sand (George), 180, 422, 423
Sandby, 69
Santerre, 364
Sartre (Jean-Paul), 101
Savigny, 400
Schadow (von), 392, 396
Scheffer (Ary), 231, 377, 405
Schelling, 66, 342, 360
Scheydt, 303
Schick (Gottlieb), 387
Schiller, 1, 58, 334, 344, 349
Schinkel, 57, 135, 136, 291, 293, 294, 295, 296–299, 305, 321, 398
Schlegel, 195, 286, 289, 382
Schlemihl (Peter), 332
Schlosser, 382, 396
Schmid (J.), 120, 124, 125
Schönberg (Arnold), 410, 423, 431

Schopenhauer, 400, 432
Schnorr von Carolsfeld, 194, 393, 398, 399
Schubert (Franz), 248, 322, 358
Schubert (von), 88, 203, 225, 256, 316, 337, 362
Schumann (Robert), 66, 203, 250, 254, 262, 271, 299, 320, 332, 337
Schwind (Moritz von), 43, 61, 86, 128, 212, 308, 310—318—320, 426
Scott (Walter), 147
Segantini (Giovanni), 166, 182, 193, 234, 235, 236, 237, 330
Seghers (Herkules), 61, 243, 260
Senefelder, 120, 307, 321
Shakespeare, 52, 114, 115, 140, 147, 154, 183, 185, 205, 212, 227, 243, 430
Sheydt, 303
Silesius (Angelus), 357
Sisley, 221
Silvestre (Théophile), 142
Sofocle, 185
Solimena, 365
Speckter (Erwin), 433
Speckter (Otto), 321
Spitzweg (Carl), 86, 308, 324, 325
Steffens (Enrik), 247, 248, 354, 360
Steinle (Edward von), 322, 426
Stendhal, 150, 280, 284, 386, 423
Sternbald (Franz), 35, 336, 337, 339
Stifter (Adalbert), 166, 198, 201, 202, 203, 204
Stolberg (Léopold), 355
Storm (Theodor), 263
Strindberg (August), 166, 238
Stubbs (Georges), 112, 113, 114, 118
Subleyras, 364
Sutter, 391, 399
Symons (Arthur), 379

Taine, 280
Tasso, 43, 147, 182, 398
Tegner (Esaias), 124
Telbin (William), 136
Thoma (Hans), 225, 234, 308, 310, 323, 325
Thomson, 213, 219, 228
Thorwaldsen, 187, 366
Tieck (Ludwig), 249, 255, 288, 310, 311, 336, 337, 339, 340, 342, 345, 347, 348, 351, 355, 361, 384, 400, 406
Tiepolo, 1, 49, 50, 51, 52, 96, 125, 365, 368, 412
Tintoretto, 159, 160, 368
Tischbein, 186, 243, 261, 388, 390
Titian, 368, 395, 428
Trismegistul (Hermes). 264
Troger, 366
Troxler, 66
Trübner, 225, 325

Turner, 69, 70, 72, 75, 113, 166, 170, 172, 173, 193, 204, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 271, 302

Unamuno (Miguel de), 412

Valenciennes, 227
Valeriani, 56
Van Gogh, 273
Veit, 382, 433
Velázquez, 368, 416
Venturi, 408
Vergiliu, 207
Verlaine (Paul), 51
Vermeer, 274
Vernet (Horace), 38, 41
Vicentini, 56
Vigny (Alfred de), 76, 127
Villard de Honnecourt, 350
Vilet, 280
Vinci (Leonardo da), 80, 96, 107, 204, 256, 342
Viollet-le-Duc, 83, 279, 284
Virgiliu, 226
Vitalis, 66
Vivaldi, 336, 347
Vogel, 391, 396, 404
Vogelweide (Walther von der), 338
Volney, 83, 299
Voltaire, 163
Voss, 244

Wächter, 166, 188, 382, 387
Wackenroder, 249, 288, 339, 347, 384, 390, 391
Wagner (Richard), 68, 191, 293, 348
Wahlbom, 238
Waldmüller (Ferdinand Georg), 191, 198, 225
Wallis, 188, 355, 387
Walpole (Horace), 34, 52, 123, 302
Wappers (Gustave), 132
Ward (James), 118, 166, 222, 223
Watteau, 1, 40, 42, 48, 49, 50, 96, 242, 260, 287
Watts, 132
Webb, 186
Weber (Karl Maria von), 313, 321
Weglgwood, 112
Welti (Albert), 323
Werner (Zacharias), 382
West (Benjamin), 113
Wickenberg (Peter Gabriel), 124
Wieland, 116, 334
Wiertz (Antoin), 93, 131
Wiese, 265
Wilamowitz-Mollendorf, 188
Wilson (Richard), 38, 169, 170

Winck (Christian), 366, 385
Winckelmann, 324, 338
Wintergest, 391
Wols, 84
Wolf (Caspar), 191, 192, 194
Wolff (Hugo), 337
Wordsworth, 205
Wrenn (Sir Cristopher), 74
Wyatt (James), 34

Xellers, 198, 396

Young, 68

Zimmermann, 159, 264
Zuccarelli, 169

CUPRINS

Spiritul Romantic 5

Cuvînt înainte 31

INTRODUCERE 33

O încercare de definire a cuvîntului romantism. Preromantism sau protoromantism în secolul al XVIII-lea. Marile teme romantice. Călătoria. Miturile romantice: Vîrsta de Aur, Orientul, Evul Mediu. Orientalismul francez şi englez. Semnificaţia şi expresia lui. Ciudatul Monsieur Auguste. Mitul Sfîntului Imperiu în Germania. Imperiul timpurilor moderne: Napoleon supraumanizat şi divinizat. Învierea antichităţii nordice: Ossian, Nibelungii, Minesângerii. Eroii romantici: Manfred, Don Juan, Faust, Hamlet, Don Quijote, Romantismul presimţit de Watteau. Claustrofobia lui Piranesi. Tiepolo şi deschiderea spre supranaturalul romantic. Tema prizonierului de la *Carceri*-le lui Piranesi la *Demetrius* al lui Schiller.

I. MAGIA NOPŢII 62

Tema Nopţii dezvoltată de predecesorii şi de precursorii romantismului. « Aspectele nocturne ale naturii » la Filozofii naturii germani. « Imnul către noapte » la Novalis şi la poeţii germani. John Martin, Victor Hugo.

II. IMAGINAȚIA CREATOARE 93

« Regina facultăților » (Delacroix). Adevăr transfigurat și « altă față » a realității. Goya în experiențele și visele sale; somnul rațiunii și coșmarul nebuniei. Infernul e aici, pe lumea asta. Supranaturalizarea calului și diabolizarea. Géricault, Stubbs și « iepele nopții » de Füssli. Sleipnir, calul cu opt picioare al lui Wotan. Triumful imaginației și delirul gravorilor romantici francezi. « Latura nebună » (Baudelaire) la Grandville și la Daumier. Tragicul în teatru, în dramaturgie și în scenografie. Codrii legendari ai lui Doré. Diabolismul în Anglia și în Italia. Mortimer și Carnovali. *Pata magică* la Bresdin și Redon. Gustave Moreau vizionar. Prerafaeliții reînvie Bretania și Masa rotundă. Anton Wiertz și imaginația macabră. *A picta fulgerul:* Karl Blechen.

III. DELACROIX SAU LUPTA IMAGINAȚIEI CU RAȚIUNEA 139

Clasicul romantismului. Romantismul depășit. Tema luptei. Glorificarea fiarei sălbatice. Lupta cu îngerul. Exteriorizarea și interiorizarea luptei. Eroii luptători. « Lupta continuă ». Eroii neliniștiți. Omul imaginației și omul rațiunii. « E nevoie de mult curaj pentru a fii tu însuți ». Lupta interioară. Agonismul shakespearean: Apolo și Piton. Triumful spiritualului. Pictorul religios; mărețiile și limitele sale.

IV. DRAMATURGIA PEISAJULUI 166

O nouă viziune a naturii. Metamorfozele grădinii. Noile modalități de-a simți și de-a reprezenta peisajul: « un peisaj sincer întemeiat pe o dragoste meditativă pentru natură » (Ruskin). Triumful acurelei. Peisajul englez de la Wilson la Constable. O pictură a norilor. Delacroix peisagist. Constable: puiul de ciută și ciocîrlia. Joseph Anton Koch, « părintele peisajului romantic ». Evoluția peisajului german: de la Wächter la Rottmann. Un romancier peisagist: Adalbert Stifter. Explorarea muntelui: Meuron, Agasse, Calame. Peisajul idilic al fraților Olivier. Romaniști și romantici. Peisajele halucinate ale lui Samuel Palmer. Turner: de la academism la informal. James Ward. Realismul liric: Courbet, Millet, Michel. Natura shakespeariană la Paul Hauet, Théodore Rousseau, de la Berge, Charles le Roux. Incantația marilor înălțimi: Segantini. Suprarealitatea realului: Marcus Larson, Hill Strindberg. 456

V. CASPAR DAVID FRIEDRICH INVENTATORUL PEISAJULUI TRAGIC. 239

David d'Angers se miră și admiră. O căutare pasionată a realului și o cufundare în adîncurile viselor. Marinele simbolice de la Greifswald. Groaza și sacralul în pădurea originară. Meditații asupra morții. « Scoate la iveală cele văzute în bezne ». Peisajul mistic. « Dumnezeu printre trestii ». Viața tainică a elementelor. Spiritul Pămîntului și Spiritul spațiului infinit.

VI. ÎNVIEREA GOTICULUI 277

Înnoirea religioasă în romantism. Goticul, arhitectură religioasă prin excelență. Arhitectură și religie. Revoluția dărîmă bisericile medievale: romantismul le reconstruiește. Mila și revolta față de secularizarea bisericilor și-a mînăstirilor. Primii colecționari de artă medievală. Schinkel pictează goticul și construiește doricul. Influența decorului de teatru. Ruinismul peisagist. Ruina gotică « vorbește sufletului ».

VII. NOSTALGIA 308

Nostalgia Vîrstelor de Aur. Moritz von Schwind și melancolia vieneză. Richter, interpretul familiar al bonomiei medievale. Ilustratorii romantici amestecă aspirațiile și regretele. Stilul trubaduresc. Nostalgia Evului Mediu invadează moda vestimentară. Un comic înduioșat: Spitzweg. Hans Thoma și divinizarea realului. Nostalgia Antichității: Anselm Feuerbach. Învierea Vîrstei de Aur. Philipp Otto Runge.

VIII. ÎNNOIREA ARTEI RELIGIOASE 364

Ivanov, interpret al misticismului rusesc. Goya în luptă cu carnea și cu sufletul. William Blake, un intim al profeților și al îngerilor. Evlavia de gheață: Ingres. Madona Sixtină, inspiratoarea artei religioase germane. Maria Alberti: « sora milostivă » a romantismului. Confreria Sfîntului Luca și nazareenii. Neocatolicismul roman.

IX. PORTRETUL ROMANTIC..... 410

Omul real și măștile sale. Carnavalul tragic al lui Goya. Géricault și bolile sufletului. Delacroix interoghează misterul individului. Un romantic fără 457

voie: Courbet. « Demonia » privirii şi portretul faustian de la Albrecht Dürer la Arnold Schönberg. Hoffmann şi obsesia dublului.

Indice de nume 441

Cuprins 455

Redactor: IRINA IONESCU
Tehnoredactor: D. ZAVARA

Apărut: 1972. Coli de tipar: 19,17. Planşe tiefdruck: 24. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7.701.

Întrepr. poligrafică „ Arta Grafică "
Calea Şerban Vodă 133 Bucureşti.
Republica Socialistă România
Comanda nr. 2014